

*A Rita e Rina che ora, sono certo, sorridono leggere
in compagnia di Peppe, Gigi e Carmen
che le hanno raggiunte troppo presto
senza lasciarci mai.*

A Filippo Alison, cui tantissimo devo.

POMPEI

MODELLI INTERPRETATIVI DELL'ABITARE:
DALLA DOMUS URBANA ALLA VILLA EXTRAURBANA

INTERPRETATIVE MODELS OF LIVING:
FROM THE URBAN DOMUS TO SUBURBAN VILLA

Contributi di:

Mario Losasso

Fabio Mangone

Paolo Giardiello

Salvatore Santuccio

Disegni e acquerelli di:

Simonetta Capecchi

Nicola Flora

Renata Guadalupi

Salvatore Santuccio



Questa pubblicazione è stata realizzata
su carta ecologica certificata FSC.

Printed on environmentally friendly
FSC certified paper

Questa pubblicazione è stata realizzata con il parziale contributo della Scuola di Architettura di Ascoli Piceno, Università di Camerino e del Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Napoli Federico II

ISBN 978-88-6242-150-8

Prima edizione Marzo 2015

© 2015, LetteraVentidue Edizioni

© 2015, Nicola Flora

Tutti i diritti riservati

È vietata la riproduzione, anche parziale, effettuata con qualsiasi mezzo, compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico.

Per la legge italiana la fotocopia è lecita solo per uso personale purché non danneggi l'autore. Quindi ogni fotocopia che eviti l'acquisto di un libro è illecita e minaccia la sopravvivenza di un modo di trasmettere la conoscenza. Chi fotocopie un libro, chi mette a disposizione i mezzi per fotocopiare, chi comunque favorisce questa pratica commette un furto e opera ai danni della cultura. L'autore è a disposizione degli aventi diritto con i quali non è stato possibile comunicare.

Se non diversamente segnalato tutti gli acquerelli pubblicati sono opera di *Salvatore Santuccio*, mentre i disegni al tratto e le fotografie visibili tramite i QR-code, sono di *Nicola Flora*.

Le piccole assonometrie ad acquerello che aprono i paragrafi sulle singole case sono di *Simonetta Capecchi*. Sempre di Simonetta Capecchi è la pianta generale di Pompei, da lei originariamente disegnata per la Soprintendenza Archeologica di Napoli e Pompei, rielaborata dall'autrice in questa occasione e gentilmente concessa nell'uso al solo fine di questo specifico lavoro. L'autore ringrazia Simonetta Capecchi, amica e grande acquerellista, oltre la Soprintendenza che ne ha autorizzato l'uso.

L'acquerello che accompagna il curriculum vitae, raffigurante l'autore, è di *Renata Guadalupi*.

Book design: Officina22

Traduzioni ita-eng / English translation: Valentina Casertano

LetteraVentidue Edizioni S.r.l.

www.letteraventidue.com

Via Luigi Spagna, 50 L

96100 Siracusa, Italy

 @letteraventidue



LetteraVentidue Edizioni

INDICE



11	Presentazione <i>Mario Losasso</i>
15	Introduzione <i>Fabio Mangone</i>
20	Una necessaria premessa
30	Pompei ed il mito della mediterraneità
40	Pompei dalla fondazione all'eruzione del 79 d.C.
56	Dinamica dello spazio privato a Pompei
80	Modelli interpretativi: dalla casa ad atrio alla villa
94	Nove case per quattro modelli interpretativi
130	Possibile trasferimento nella teoria e nella prassi dell'architettura contemporanea
139	Lo spazio decorato Analisi e interpretazione dei quattro stili pompeiani <i>Paolo Giardiello</i>
155	Rosso Pompei Appunti di un disegnatore di strada <i>Salvatore Santuccio</i>
160	Post Scriptum
163	Bibliografie
166	English texts

Ringraziamenti

Un ringraziamento sincero devo a Mario Losasso che con affettuosa stima ha accolto la lettura del manoscritto di questo lavoro, onorandomi di una presentazione che mi è cara.

Un ringraziamento sincero devo a Fabio Mangone e Paolo Giardiello che hanno solertemente risposto al mio invito partecipando a questo lavoro con uno scritto ciascuno che, al di là dell'intrinseco valore, segnala lunghissima amicizia e stima reciproca.

Un ringraziamento davvero grande devo anche a Salvatore Santuccio e Luisa Presicce, amici carissimi e docenti della scuola ascolana di architettura a me così cara, che negli ultimi mesi del 2013 mi hanno più volte accompagnato nei sopralluoghi a Pompei per realizzare in "situ" disegni ed acquerelli così intensi e comunicativi che rendono questa pubblicazione ricca di bellezza e di un calore che le foto (peraltro note) non avrebbero dato. Salvatore ha poi impreziosito il volume con un saggio raffinato e intenso di cui gli sono grato.

Un grazie sincero a Valentina Casertano, giovane amica, che con passione ha rigorosamente tradotti in inglese gli estratti, da me fatti, dei vari capitoli e contributi del volume.

Un ringraziamento particolare voglio tributare a Filippo Alison, mio professore ai tempi degli studi universitari, amico che proprio mentre rileggo per l'ultima volta le bozze di questo lavoro smette di vivere nella notte tra il 21 e il 22 gennaio 2015. Con lui ho avviato, nei lontani anni del dottorato di ricerca, lo studio di quel luogo incantato che è l'area archeologica della città di Pompei. Da quel lavoro, da quei lontani incontri sempre vivi nel mio animo, prende le mosse questo volume. Mai potrò dimenticare le ore e l'intensità delle conversazioni che abbiamo condiviso su quanto andavo conoscendo, pensando, immaginando. Incontri conditi da risate, sottile ironia e tanta saggezza, che poi sono il magico cocktail che anima il carisma di un vero maestro come Filippo è stato per me.

Più di un ringraziamento devo a mia moglie Renata che mi ha aiutato in questi lunghi anni e accompagnato nello studio e nella ricerca, amando lei di sicuro tanto quanto me il mestiere che ci ha fatti incontrare e poi condividere tante difficoltà e qualche risultato. Mi ha spronato anche quando le forze, più spesso gli stimoli intellettuali e emotivi necessari per studiare e ricercare, si affievolivano.

Ma ancora più devo ai miei figli Andrea e Giulia cui ogni mio pensiero e azione sempre è riconducibile da quando sono al mio fianco in questo mondo, e nella cui pur breve esistenza molto mi hanno insegnato su me stesso, sulle cose del mondo; non ultimo il senso ed il valore reale e concreto dell'architettura.

Thanks

I really over please Mario Losasso, who accepted the reading of the manuscript of this work, and honored me with a presentation that is beloved to me.

I have also to thank Fabio Mangone and Paulo Giardiello who carefully responded to my invitation everyone participating to this work with a script, that as well as their intrinsic value indicates our long friendship and mutual admiration.

A really big thank goes to Salvatore Santuccio and Luisa Presicce, dear friends and teachers coming from the school of architecture of Ascoli which are so dear to me, in the last months of 2013 they played along with me in Pompeii to achieve "in situ" drawings and watercolors so intense and communication that offer this publication the beauty and warmth that photos would not have given. Salvatore then embellished the volume with an essay refined and intense of which I am grateful.

A huge thanks to Valentina Casertano, special friend, who translated all the English abstracts of this work.

A special thank also to tribute my homage to Filippo Alison, my professor at the time of university studies, today valued friend. With him I started, the studies, back in the years of my PhD, in that enchanted place that is the archaeological site of the ancient city of Pompeii. From that work, from those early meetings always live in my heart, builds on this volume. I will never forget the hours and intensity of the conversations we shared about what I was experiencing, thinking, imagining. They were dates spiced with laughter, irony and a lot of wisdom, which are then the magic cocktail that animates the charisma of a true master as Filippo was for me.

More than one thank to my wife, Renata, who helped me during these long years and associated with me in the study and research, loving she does as much as me the work that brought us together and then share so many difficulties but even some outcomes. She always spurred me on even when the forces, and often the intellectual and emotional incentives I needed for study and research softened.

I owe the most to my sons Andrea and Giulia to which my every thought and action is always due since they are by my side in this world, and whose short life taught me a lot about myself, the things of the world; not least the sense and the value of real and concrete architecture.

Aneliamo a che i fatti osservati discendano logicamente dalla nostra concezione della realtà. Senza la convinzione che con le nostre costruzioni teoriche è possibile raggiungere la realtà, senza convinzione nell'intima armonia del nostro mondo, non potrebbe esserci scienza. Questa convinzione è, e sempre sarà, il motivo essenziale della ricerca scientifica. In tutti i nostri sforzi, in ogni drammatico contrasto tra vecchie e nuove interpretazioni, riconosciamo l'eterno anelito ad intendere, nonché l'irremovibile convinzione nell'armonia del nostro mondo, convinzione ogni ora più rafforzata dai crescenti ostacoli che si oppongono alla comprensione.

A. Einstein, L. Infeld

Credo che sempre scriviamo di qualcosa che non sappiamo: scriviamo per rendere possibile un mondo non scritto di esprimersi attraverso di noi... Dall'altro lato delle parole c'è qualcosa che cerca di uscire dal silenzio, di significare attraverso il linguaggio, come battendo colpi su un muro di prigione.

I. Calvino



- 1 / Casa del Chirurgo
- 2 / Casa del Poeta Tragico
- 3 / Casa del Fauno
- 4 / Casa dei Dioscuri
- 5 / Casa dei Vetti
- 6 / Villa di Diomede
- 7 / Villa di Diomede
- 8 / Casa di Octavius Quartio
- 9 / Casa di Sallustio

Disegno ad acquerello di Simonetta Capecchi con segnalate le case e le ville oggetto della trattazione del presente volume.





S. PONTI P.O.
24-X
12

PRESENTAZIONE

Mario Losasso

L'architettura è la più compiuta espressione dell'abitare, attività umana ed opera collettiva per eccellenza che si iscrive nella sfera antropologica, cioè del modo con cui gli individui vivono sulla terra. La città antica rappresenta la significativa testimonianza di un adeguato rapporto con i luoghi, con i saperi, con le tracce della memoria, che sono le radici a cui appartiene la nostra civiltà. Pompei è, fra tante testimonianze, uno dei principali esempi concreti dell'abitare consolidato in un luogo e in un tempo che, a più riprese, ha costituito una lezione esemplare per le architetture delle epoche successive. Leggendo il testo e soffermando lo sguardo sugli acquerelli di Salvatore Santuccio e sui disegni di Nicola Flora si immagina di rivivere più volte la sensazione che ogni visitatore percepisce camminando fra le strade ed entrando all'interno delle case di Pompei. Si rivive la commistione forte fra interno ed esterno, oggi così interrelati perché gli eventi della storia – l'eruzione del 79 d.C., la scoperta, gli scavi – ne hanno segnato un orizzonte non previsto, percettivamente forte e stimolante. La condizione di “scavi” archeologici rispetto al carattere originario delle case e della città – le domus introverse racchiuse in tracciati viari regolari – determina la percezione di nuovi rapporti fra gli spazi. I muri crollati, le case senza copertura hanno resistito all'eruzione e al tempo, restituendo tracce e sedimenti

Pagina precedente

Il Foro con il tempio di Giove e sul fondo il Vesuvio.

che impongono di lavorare con la progettualità della mente per ricostruire i possibili antichi assetti. I reperti archeologici di un'intera città non possono restituire la situazione originaria, naturalmente, ma di contro alimentano le intuizioni o le ipotesi di come vi scorresse un tempo la vita. Spazi di verità oppure di sola immaginazione, simili alla Fedora di Italo Calvino delle *città invisibili*, dove in un museo ogni cittadino ha la possibilità di scegliere la città che corrisponde ai suoi desideri. Oppure ai suoi sogni, come Pompei che è una città sognata dagli architetti di tutto il mondo sin dalla sua riscoperta, benché sia anche una città un resto di città concreta. Di fronte alle antiche vestigia si coglie ancora forte il senso dell'intimità, della quiete, di un lusso senza fasto, come ci ricorderebbe Marguerite Yourcenar.

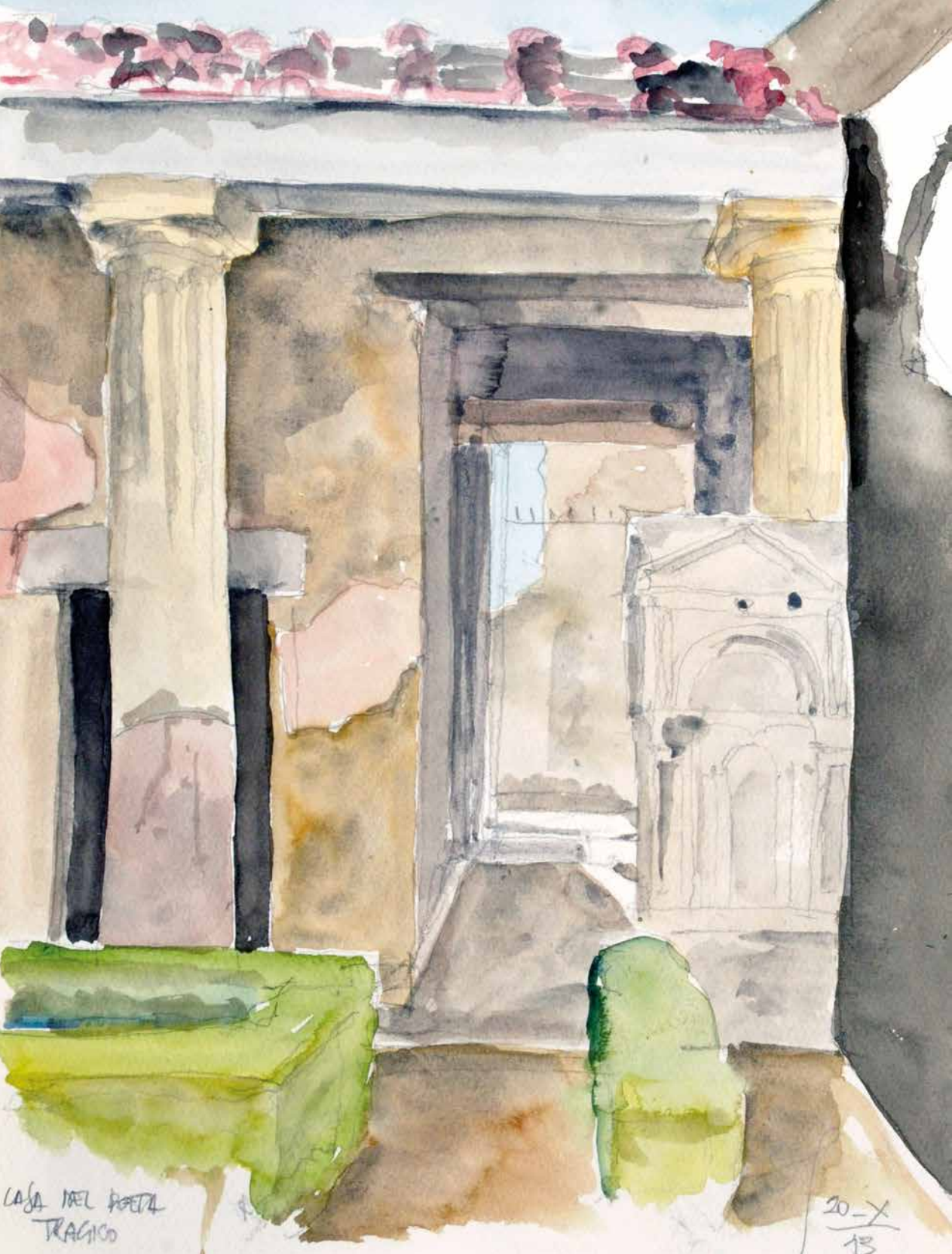
L'altra Pompei, la città reale, vive come lezione di un'architettura antica tangibile e capace di trasferire molto di quello che dell'età classica può essere colto e valorizzato nel presente. Pompei è la città che esprime la costruzione pratica di un mondo oggettivo e non solo visionario. Gli spazi, pur se alterati negli elementi che un tempo li delimitavano, sono luoghi in cui si leggono ancora le condizioni che riflettevano rapporti sociali, modi di vita e sviluppo civile in un'epoca in cui era forte l'identità fra il costruire e l'abitare.

Nei processi di formazione e crescita urbana della città si individuano aspetti di complessità che rimandano ad uno stretto rapporto fra natura, principi insediativi, tipi edilizi, tracciati viari e tecniche costruttive. Altrettanto determinanti sono gli aspetti funzionali-spaziali e ambientali del costruito, in particolare le sequenze e le gerarchie degli spazi interni ed esterni, oppure il riferimento alle condizioni di orientamento, soleggiamento, ventilazione naturale. Si evidenziano i riscontri di quanto l'impianto urbano, il tracciato viario e i singoli edifici esprimano condizioni di appropriatezza ambientale. Era questa una esigenza alla base di molte città di fondazione ed essa, riscontrabile anche in Pompei, è stata codificata in ambito trattatistico da Vitruvio che, nel *De architectura*, sostiene che *“gli edifici dovrebbero essere completamente chiusi piuttosto che esposti sul lato nord, e la parte principale dovrebbe essere rivolta verso sud, il lato più caldo”* poiché nella *“[...] esposizione della parte principale della casa [...], il sole vi entra fin da mezzogiorno, ma in inverno molto prima. La luce del sole entra in un largo portico, lungo in proporzione, con più suddivisioni”*.

Il lavoro di Nicola Flora, leggendo e analizzando tutto questo, si inserisce nel solco della ricerca sull'abitare e sulla lettura interpretativa dei processi di formazione della *domus* italica

fino alla *domus* di epoca imperiale, secondo un approccio che, scorrendo il volume, si comprende come sia stato sviluppato attraverso una modalità di originale lettura dei fatti urbani e architettonici sempre tesa alla formazione di un'idea progettante. Il dato che emerge è che il rapporto fra progetto architettonico e archeologia sia un rapporto da cui trarre un insegnamento basato sulla decodificazione e su principi analogici, un insegnamento del quale fare tesoro per condurre, con la lezione del passato, la ricerca sul senso dell'abitare anche nella nostra contemporaneità. La lettura dei modelli tipologici non risulta mai fine a se stessa e quindi non c'è mai un rimando storicistico o di tipo sentimentale al passato. C'è la capacità di cogliere l'arte del costruire come esperienza concreta mai messa in crisi da possibili visioni idealistiche nei rapporti geometrici, realizzativi, morfologici, percettivi.

Gli acquerelli e i disegni al tratto costituiscono una parte sostanziale dell'intero studio e in essi si evidenzia l'attitudine a una concezione di sintesi propria dell'architettura, secondo la tecnica dell'osservazione diretta e attenta dell'oggetto di studio, che registra, tramite il segno manuale, il senso, la struttura, i rapporti, le qualità degli spazi. Questo lavoro si inserisce in maniera coerente nelle ricerche condotte attualmente nel Dipartimento di Architettura dell'Università di Napoli Federico II, orientate con sempre maggiore interesse alla interdisciplinarietà e alla lettura concreta dei fenomeni architettonici, concorrendo a consolidare e sviluppare i saperi oltre che sperimentare e innovare nella conoscenza. Il volume è un interessante contributo al dibattito sull'abitare, radicato in epoca antica e in specifici contesti territoriali, ma chiaramente proiettato a dare alimento al progetto attuale, e ambisce a favorire il rapporto fra i patrimoni culturali e la cultura architettonica progettante secondo relazioni fruttuose ed aperte fra i saperi e rinnovati legami con il territorio per uno sviluppo urbano di qualità.



CASA DEL POETA
TRAGICO

20-X
13

INTRODUZIONE

Fabio Mangone

Pompei e l'architettura di interni

In età contemporanea Ercolano e Pompei hanno costituito stimoli importanti per la cultura architettonica, e hanno detto molto soprattutto in relazione al progetto domestico. Le due città – dotate di fisionomie ben distinte per l'archeologia nella prospettiva degli architetti – sono state accomunate dalla possibilità di guardare a una dimensione inedita della romanità, in grado di contemplare e addirittura preferire *il provinciale rispetto all'antico, il privato rispetto al pubblico, il quotidiano rispetto al monumentale*. Dunque, un antico non più popolato solo dagli eroi e dai Cesari, ma da comuni borghesi, una civiltà che annovera non solo fatti memorabili, battaglie e grandi eventi, ma anche vita ordinaria di gente comune. In prima analisi, durante la fase che segue immediatamente le importanti scoperte archeologiche vesuviane, la collezione ercolanese, gelosamente custodita a Portici dai sovrani, e mostrata con cautela a eminenti viaggiatori stranieri, e poi resa almeno in parte nota attraverso le *Antichità di Ercolano*, gli otto volumi illustrati editi tra il 1757 e il 1792 (oltre che dalle pubblicazioni non autorizzate da questi derivate), incide in maniera straordinaria sull'evoluzione delle arti decorative, e degli elementi di arredo. Nella ben nota lettera del 1767, inviata da Parigi al marchese Bernardo Tanucci, l'abate Ferdinando Galiani illustrava

Pagina precedente

Il piccolo peristilio con sul fianco l'edicola del Poeta Tragico visto dal triclinio verso le *fauces* dell'accesso secondario.

l'interesse riscosso in Francia dalle *Antichità* e sottolineava il potenziale economico di una più ampia ristampa: “... *certamente se si vogliono cercare duemila antiquari e letterati ricchi per lo mondo non si trovano; ma l'Ercolano ha un altro uso qui. Tutti gli orefici, bigiuttieri, pittori di sovrapporte, tappezzieri, ornamentisti hanno bisogno di questo libro. Sa Vostra Eccellenza che tutto si ha da fare oggi à la Grecque, che è lo stesso che dire à la Herculanum*”. Mentre il fenomeno è pienamente in corso, nel 1818, Leopoldo Cicognara testimonia di come le scoperte archeologiche abbiano influito soprattutto sulla produzione delle arti minori domestiche, mobilia, suppellettili e decorazioni. A lungo nel corso del tempo si manterrà desto l'interesse per gli oggetti, per gli arredi, le stoviglie e tutti i possibili modelli antichi di un design della quotidianità, raggiungendo ogni fascia di pubblico: basti pensare al successo del tripode che, come nota Mario Praz, dopo essere stato tanto ripreso nella raffinata ebanisteria per le *élites* settecentesche finisce un secolo dopo per divenire un diffusissimo esempio di arredo dozzinale e di consumo. Ma, soprattutto dopo che i reperti della vita quotidiana provenienti da Pompei ed Ercolano vengono organizzati nelle collezioni pubbliche del Museo archeologico, ad interessarsi a questi oggetti non sono solo artigiani ed ebanisti, ma gli architetti di tutta Europa coinvolti tra secondo Ottocento e primo Novecento negli sviluppi della moderna disciplina del design, partendo da presupposti decisamente intellettuali, come ancora documentano i taccuini di viaggio di tedeschi, francesi, inglesi, scandinavi.

Da Ercolano a Pompei, dalle suppellettili all'architettura

Sarà soprattutto la crescente attenzione per gli aspetti dell'architettura, e soprattutto di quella domestica, a far sì che nel corso del tempo la fama di Pompei sovrasti quella di Ercolano (e persino le suppellettili che prima venivano designate come ercolanensi diverranno d'un tratto “pompeiane”). Sin dall'ultimo quarto del settecento gli architetti a Pompei si interessano al tema della *domus*, ma sarà soprattutto la svolta impressa agli scavi nel decennio murattiano a segnare un cambio di rotta, perché dalle pitture e dagli scavi l'attenzione si sposta repentinamente sull'architettura e sull'urbanistica. Dopo la Restaurazione, e ancora fino ai primi decenni del Novecento, il pellegrinaggio pompeiano diventa quasi un obbligo formativo per i più ambiziosi architetti di tutta Europa, con un ventaglio di interessi notevolmente ampio e dotato di ampia variabilità nel tempo: nella città vesuviana, nelle varie fasi, si può studiare come definire il “pompeiano” come categoria eclettica

a sé nell'ambito del *maremagnum* del classicismo, si possono studiare i sistemi urbani di strade piazze e *insulae*, si può riflettere sul carattere policromo dell'architettura antica, si possono studiare raffinati sistemi di decorazione parietale, si può prendere spunto dai *trompe-l'oeil* per realizzare moderne strutture metalliche rendendo tridimensionali le esili colonnine dipinte, ma si può anche studiare la struttura della casa, la composizione degli ambienti, il rapporto tra gli spazi aperti e chiusi. L'eco di Pompei, e delle case ad atrio, si diffonderà in tutta Europa concretizzandosi in una nutrita serie di costruzioni e di progetti: tra i casi più emblematici valga la pena di ricordare il Pompejanum di Aschaffenburg, ultimato nel 1846 per il Re di Baviera, la Maison Pompéienne costruita tra il 1856 e il 1860 a Parigi per il Principe Jérôme Napoléon, o anche alla più moderna e borghese villa Oivala, costruita a nord nei dintorni di Helsinki nel 1924. D'altronde tra Ottocento e Novecento sono tanti, e non di rado davvero importanti, gli architetti occidentali – dapprima solo europei e poi in piccola parte anche americani – che pur senza avventurarsi nell'esplicito *revival* pompeiano recano a lungo l'impronta dei pellegrinaggi formativi nella città pompeiana, da Schinkel ad Aalto, da Charles Garnier a Le Corbusier, da Semper a Kahn, da Viollet-le-Duc a Asplund, da Sitte a Ponti.

Gli architetti napoletani e Pompei

Pompei diventa nel corso dell'Ottocento patrimonio condiviso e imprescindibile per la cultura architettonica europea: ma non c'è dubbio che gli architetti napoletani a partire dal decennio francese cercheranno un rapporto privilegiato, più diretto, più profondo e più continuativo con la città vesuviana. Per quel composito gli architetti che renderà eccezionalmente fertile quella ineffabile stagione tardo-neoclassica napoletana che si sviluppa con la restaurazione borbonica, per i vari Nicolini, Valente, D'Apuzzo, Genovese, De Cesare, Bechi e così via, Pompei rappresenta molte cose: certo, rappresenta spesso una buona occasione per incarichi professionali o per studi teorici, in una fase in cui tra architetti e archeologi esistono ancora molte affinità e molte continuità. Ma, ciascuno a modo suo, metterà un po' di Pompei nei propri lavori, un tema distributivo, un frammento di spazialità, un motivo ornamentale, una suggestione cromatica. Guglielmo Bechi, addirittura con il palazzo San Teodoro alla Riviera di Chiaia mescolerà le tipologie del palazzo nobiliare della tradizione napoletano e della *domus* pompeiana. Per le successive generazioni, degli architetti più profondamente coinvolti nel relativismo della

temperie eclettica, quali tra gli altri Alvino, Travaglini, Rega, Breglia, mentre continuerà ad essere una fonte inesauribile di spunti architettonici e decorativi, Pompei rappresenterà un non trascurabile banco di prova, ideale o concreto, per mettere a punto una ancora incerta e avventurosa disciplina del restauro. Nel primo Novecento l'interesse per Pompei non viene meno, ma si trasforma in qualcosa di più profondo del tema decorativo, radicandosi sempre più nella ricerca di elementi e sequenze spaziali significative. Un interesse che può declinarsi in maniera differente a secondo delle sensibilità e delle posizioni culturali, tanto nella linea del moderno classicismo, impersonata tra gli altri da Marcello Canino, quanto nella linea del razionalismo, impersonata soprattutto da Luigi Cosenza. D'altra parte, dopo che viene fondata nel 1928 la nuova Scuola Superiore, poi Facoltà, di Architettura i sopralluoghi a Pompei, gli studi e i rilievi della città pompeiana assumono un ruolo fondamentale nella formazione delle giovani leve. La stretta consuetudine tra architetti e allievi architetti napoletani e città vesuviana perdura grosso modo fino alla fine degli anni sessanta, fino a quando la radicale contestazione della didattica tradizionale non mette in crisi l'intero quadro pedagogico e culturale entro cui Pompei aveva assunto un fondamentale ruolo di palestra formativa. Non che gli studi pompeiani diventino tutt'ad un tratto proibiti, solo che a partire dagli anni settanta non rappresentano più un patrimonio generalizzato e condiviso di una scuola, ma si riducono ad essere il dominio di una sempre più ristretta e raffinata élite di docenti e di studiosi, tra i quali spiccano nomi eccellenti di architetti come quelli di Francesco Venezia e di Nicola Pagliara. Tra gli esponenti di una successiva generazione, tra i docenti napoletani che pur se a scale diversissime hanno messo Pompei al centro delle loro riflessioni di architetti-progettisti e architetti-studiosi, spiccano soprattutto le figure del troppo prematuramente scomparso Emanuele Carreri, che ha focalizzato la sua attenzione sull'aspetto urbano, e appunto Nicola Flora, particolarmente concentrato sull'aspetto della *internità* dello spazio domestico, cuore del presente volume che ho l'onore e il piacere di introdurre. A ragione Nicola Flora rivendica come una sorta di prerogativa della sua formazione napoletana la radicata presenza di Pompei nelle sue riflessioni, nei suoi studi, nei suoi progetti. In certa misura il suo approccio colto e informato somiglia più a quello degli architetti-archeologici napoletani del primo ottocento che vollero indagare a fondo le ragioni di quella architettura che non a quelli del secondo ottocento che non di rado si accontentarono di trarne soggettivissime ispirazioni.

Ma, al tempo stesso, il suo lavoro che mette al centro lo spazio, i rapporti tra gli elementi chiusi e aperti che lo compongono, tra le sequenze significative in cui si articola, è tutto interno al progetto della modernità. Dalla possibilità di coniugare un notevole livello di aggiornamento sui più recenti studi archeologici con la lettura diretta e la rilevazione degli spazi, dalla prospettiva critica specifica e significativa, dell' *interno*, Nicola Flora giunge a risultati ricchi e originali, su un terreno di ricerca tanto densamente popolato in passato quanto desolato nell'attualità, anche a volte per le gelose e spesso incomprensibili riserve e per i molti ostacoli che gli archeologi pongono agli studi architettonici, necessariamente improntati a una differente prospettiva, su una materia che essi ritengono un proprio esclusivo ambito. Non è pertanto inutile sottolineare come Pompei non abbia rappresentato soltanto una città che ha smesso la sua vita nel 79 d.C., della quale è possibile con acribia ricostruire fasi, eventi, ambiente. Prima ancora di divenire un fenomeno di turismo di massa e un pessimo esempio di conservazione, Pompei ha avuto anche, tra Ottocento e Novecento, una imprescindibile *funzione culturale* per l'Europa, alla quale hanno contribuito tra erudizione e invenzione, tra cultura storica e creatività, molteplici figure: scrittori e poeti, da Théophile Gauthier a Jense Wilhelm, da Edward Bulwer-Lytton a Nino Marino, pittori, da Lawrence Alma-Tadema a John Goodward, commediografi e registi, da Emile Augier a Carmine Gallone, e non da ultimi appunto architetti. Non ci si può pertanto non rallegrare nel constatare che il bel lavoro critico di Nicola Flora contribuisca a far restare la città vesuviana materia viva e di stimolo al pensiero contemporaneo, e non soltanto materia inanime per studi di antichistica.

Bibliografia essenziale

- Mangone F., (a cura di), *Architettura e arti applicate tra teoria e progetto. La storia, gli stili, il quotidiano, 1850-1914*, Napoli 2004.
- Mangone F., Savorra M., (a cura di), *Pompei e l'architettura contemporanea*, numero monografico di "Parametro", n. 261, gennaio-febbraio 2006.
- Mangone F., *L'architetto come turista. Mete e miti della provincia napoletana nella formazione dei progettisti europei, 1815-1914*, in *I centri storici della provincia di Napoli. Struttura, forma, identità urbana*, a cura di Cesare de Seta e Alfredo Buccaro, Napoli 2009.
- Mangone F., Ercolano, *Pompei, gli sviluppi del neoclassicismo e i percorsi dell'arte ottocentesca*, in *Vesuvio. Il Gran Tour dell'Accademia Ercolanese dal passato al futuro*, atti del Convegno internazionale (Portici, 21-22 maggio 2010), Napoli 2010.

UNA NECESSARIA PREMESSA

*Da ciò che scopriamo di amare,
da ciò che ci attrae naturalmente,
possiamo imparare molto di ciò
che realmente siamo.*

Amedeo Maiuri

Imprevedibili e spesso volte sorprendenti sono i modi secondo i quali si vengono ad aprire e delineare campi d'interesse alla propria ricerca. Nel mio caso l'incontro con il potente sistema spaziale ed urbano della antica città di Pompei, avvenuto solo dopo la formazione universitaria, mi ha spinto ad una non prevista chiarificazione sulla personale matrice culturale di origine, spingendomi ad una sorta di *forzato* riconoscimento del mio proprio *patrimonio genetico* che fino a quel momento non avevo colto quanto influenzasse il mio personale fare e pensare l'architettura, incluse le sue relazioni con le persone e con l'ambiente naturale¹. Nelle esperienze di ricerca da allora condotte, nelle comunicazioni, negli incontri con studiosi dell'architettura o anche solo con progettisti, ho sempre avuto la sensazione che le principali differenze che a volte si manifestavano fossero dovute principalmente alle matrici formative; una sorta di fattore ambientale si manifestava, quindi, essere non solo elemento di ricchezza dell'incontro, ma anche un positivo fattore di distanza e specificità da cui ognuno traeva spunti sempre nuovi alla riflessione critica sulla disciplina. Ad un certo punto per me il riconoscimento della *matrice di origine* come fattore di ricchezza per determinare la propria traiettoria di ricerca è divenuto un valore da rimarcare, in continuità con quanto accadeva in altri ambiti culturali: dalle arti alla speculazione scientifica o filosofica, dalla letteratura alla psicologia, dalla politica alla didattica. Tutti ambiti naturalmente multietnici e multirazziali, dinamici e vitali, ma non per questo senza consapevolezza del punto di origine. In continuità con quanto avviato in quegli anni ho continuato ad indagare e studiare Pompei, visitando, appuntando, disegnando e scrivendo a più riprese su questo gruppo di case per chiarire il portato teorico disciplinare che proponevano, consapevole che l'angolazione che la mia disciplina (*l'Architettura degli interni*) suggeriva nella loro analisi poteva essere vitale e capace di proporre punti di vista più accorti e circostanziati rispetto a quelle di studiosi della *progettazione tout-court*. Negli ultimi venti anni molto si è fatto per riportare in Italia la cultura della progettazione architettonica ad avere attenzione per il rapporto uomo/spazio interno/ambiente, ed in particolare nelle facoltà di Milano, Napoli e Roma dove molti docenti e ricercatori hanno lavorato per ridefinire o semplicemente documentarne i diversi contributi alla formazione di uno specifico ruolo didattico disciplinare dell'*Arredamento*, dell'*Allestimento* e dell'*Architettura degli Interni* capace di contribuire con specifica personalità alla più ampia ricerca di base

La scuola napoletana e la tradizione di studi sulla casa pompeiana

della cultura del progetto di architettura in Italia. Questo è stato molto utile per una disciplina come la nostra che, dalla fondazione delle Facoltà di Architettura in Italia nei primi anni '30, ha sempre vissuto, nell'ambito accademico, una sorta di soggezione (talvolta vera e propria sudditanza) nei confronti della sorella *maggiore* (la Composizione Architettonica); e ciò in evidente contrasto con una tradizione sul campo del fare operativo estremamente ricca ed articolata, e che aveva visto proprio tra molti dei padri delle moderne Facoltà superbi costruttori di spazi domestici, oggetti d'arredo e *design*, oltre che di allestimenti celebrati internazionalmente. L'attuale riaccorpamento delle discipline del progetto nell'accademia italiana lascia sperare, almeno in questo, che si riaccenda una ricerca ed una formazione più sfaccettata e meno notarile. Molte prospettive si aprono oggi alla ricerca in architettura, specie quando si colgono quelle opportunità per interfacciarsi con altri settori disciplinari, con altri saperi. Riflettere sulle proprie matrici culturali ha prodotto una composita, ricca e variegata massa di conoscenze a vantaggio di tutti i cultori del progetto, e intendo chiaramente non solo degli architetti. Basti pensare, nel caso della cultura dell'architettura della piccola scala, al grande lavoro di connessione tra le diverse anime della ricerca in Italia perseguita con ostinazione dal mai sufficientemente ricordato studioso e docente Adriano Cornoldi², che aveva con lungimiranza costruito un comune luogo di incontro e divulgazione condivisa di ricerche e interessi nei due Convegni nazionali di Architettura degli Interni organizzati presso la facoltà veneziana nel 2005 e nel 2007. In seguito Gennaro Postiglione, seguendone la scia, ha ulteriormente aperto questa casa comune a studiosi e ricercatori internazionali organizzando due convegni disciplinari al Politecnico di Milano negli anni 2009 e 2010.

Pompei e la scuola napoletana

In questo dinamico panorama nazionale ed internazionale intendo inserire il lavoro che qui presento, vero e proprio percorso e viaggio *back to the rooth*. Pompei ha una forza evocativa tale da far sì che l'architettura contemporanea, e quella moderna in senso più ampio abbracciando con questa dizione gli ultimi tre secoli di produzione edilizia europea, non abbia praticamente mai potuto prescindere dal confronto con la massa degli edifici e spazi che ha posto d'improvviso sotto gli occhi degli studiosi dalla metà del '700 in poi. Dai più famosi viaggiatori, fino al carnet/culto di Kahn e più ancora di Le Corbusier, per giungere alla attuale proliferazione delle immagini/icona nel

contemporaneo mondo del web, è formidabile costatare come questo mondo di opere continui a dominare l'immaginario della maggior parte degli architetti, e con essi disegnatori e fotografi di architettura. Orde di persone la percorrono, la calpestano ogni anno, in qualche modo consumandola, mangiandola letteralmente. Eppure ho sempre più la sensazione che mai come oggi sia una perfetta sconosciuta ai più, agli architetti in special modo. Molti la visitano, pochissimi la conoscono. E' una sorta di icona pop di cui non si ha più reale interesse a indagarne i sensi e valori, pensando in fondo che abbia già comunicato tutto quanto poteva. Per me non è così: chi la conosce sa che non è affatto così. Da qui la voglia di riprendere appunti e studi avviati una ventina di anni fa per ri\pensare da vicino al patrimonio di immaginario cui come architetti contemporanei



Accesso dal Foro verso
il Tempio di Vespasiano.

siamo fortemente debitori³. E se ci si scandalizza quando qualche muro crolla, non ci si scandalizza mai che orde di sudati turisti la attraversino con gelati e patatine in mano per il solo piacere di dire “*ci sono stato, l’ho posseduta*”, in fondo assolutamente disinteressati al fatto di camminare in uno dei luoghi più densi di memoria del pianeta, un luogo dove un accidente ha reso una città in fondo normale per il suo tempo un luogo di potente accumulazione di memorie collettive. Come accade spesso anche nel rapporto con le persone, proprio mentre rischiamo di perderle ci accorgiamo di quanto siano per noi importanti. Credo che con Pompei, con la moltitudine di spazi e case che custodisce, molte delle quali ancora da scoprire, più o meno siamo in questa fase. Ed è triste che abbiamo dovuto attendere un progetto quadro di organizzazioni universitarie straniere che ci venissero a proporre sistemi di riorganizzazione, gestione e valorizzazione di questo patrimonio a fronte di una chiara inerzia nazionale, senza mai reagire alla devastazione e al depredamento quotidiano che acqua, vento, e più ancora incuria e trascuratezza procurano, anche se proprio nei giorni in cui sta per uscire alle stampe questo volume sembra che si profili un vero cambio di rotta; almeno speriamo. Accademicamente sin dalla fondazione della scuola di architettura napoletana il professore Mario De Renzi – compagno anche professionale in opere memorabili del grande Adalberto Libera – scriveva nel programma del corso di *Arredamento e Decorazione* negli anni ‘Trenta e ‘Quaranta del ‘900 per la nascente facoltà di architettura napoletana, che “*per la scuola di Napoli è naturale che i sopralluoghi più frequenti ed importanti [...] siano quelli effettuati a Pompei ed Ercolano, dove la casa appare in tutta la sua vita e nella sua mirabile armonia ancora quasi intatta*”⁴. Più avanti ancora, specificando istanze che avevano caratterizzato molta della ricerca dell’architettura italiana degli anni trenta, afferma che “*la scuola di Napoli vuole giustamente dare ai suoi indirizzi di studio un timbro speciale, nel senso che qui si può veramente contribuire a far rifiorire la vera (sic!) nuova architettura mediterranea perfettamente adatta allo spirito delle persone e dell’ambiente naturale e al clima dei luoghi bagnati da quel luminoso mare*”⁵. Quindi, al di là di una certa enfasi che data questa affermazione, si riconosceva già come fondativo per un architetto italiano, napoletano nello specifico, stabilire sin dalla fase di formazione il contatto fisico, la conoscenza di prima mano di Pompei (ma di certo anche di Ercolano). Il grande Giovanni Michelucci in un suo bel libro su Pompei aggiunge che “*tutta Pompei è un poema di questo umanesimo, patrimonio naturale del nostro sangue da noi posseduto per virtù di suolo, come abito del*

nostro essere. Adeguare le proporzioni all'uomo, vivere tra le cose la cui grandezza sia quella delle nostre necessità, ecco l'armonia perfetta, ecco la civiltà mediterranea"⁶. Michelucci in tal modo ci aiuta a cogliere altre sfumature rispetto a De Renzi, marchiando con una sorta di *carattere genetico* specifico i successivi studi ed interessi didattici della scuola napoletana allora in fondazione. I docenti che dopo De Renzi hanno insegnato a Napoli *Arredamento*, personalità quali Cretella, Mango, Alison e Bossi⁷, hanno elaborato una personale attenzione per i valori della storia, da quella aulica a quella popolare e diffusa. In questa scia il presente lavoro intende inserirsi. Studiare la casa ad atrio pompeiana, e fare delle ipotesi interpretative nel leggere la sua progressiva (e non sempre omogenea e coerente) modificazione fino all'invenzione della villa extra-urbana ed urbana, vuol dire mettere le mani in una massa documentaria (in sito come sui testi) straordinaria e vastissima, dalla quale, a tutt'oggi, emerge una quasi assoluta mancanza di contributi teorici specifici da parte degli architetti (ed in particolare da parte dei progettisti). Ciò rende l'analisi di questo immenso patrimonio di cultura e civiltà dell'abitare, per quanto paradossale questa affermazione possa apparire, come un originale campo di analisi⁸ visto dal nostro particolare punto d'osservazione. Il presente lavoro vuole essere, quindi, una ripresa del filo degli studi avviati nell'ambito delle discipline dell'*Architettura degli Interni* nella Facoltà di Napoli, nel tentativo di dare un contributo alla lettura di valori spaziali e compositivi di architetture del nostro passato ancora potentemente attuali e di stimolo alla didattica disciplinare oltre che, speriamo, alla elaborazione di nuove progettualità per l'abitare dell'uomo contemporaneo.

Una volta chiarita che l'area di indagine di questo lavoro è Pompei, o meglio un particolare e limitato gruppo di case, va anche precisato che si è deciso di limitare ulteriormente il campo di studio alla casa ad atrio e alla villa, fatto che non implica la mancanza di consapevolezza rispetto alla complessità delle tipologie abitative presenti e ancora visibili – benché molte fortemente deteriorate – nell'area urbana riportata fin'ora alla luce dagli scavi archeologici. Si deve chiarire anche che illuminante per i risultati delle analisi delle caratteristiche spaziali di questo particolare tipo di residenze che erano appannaggio delle classi agiate e benestanti, sono stati i continui confronti con le informazioni derivanti dal parallelo studio sulla decorazione degli spazi che si andavano indagando. Mettere in costante rapporto\confronto la struttura spaziale con lo spazio

Delimitazione del campo d'indagine

della decorazione presente in questo tipo di case, ha orientato e stimolato continuamente lo sviluppo della presente ricerca e dei suoi risultati⁹. Condurre sulla stessa realtà oggettuale, dai due diversi punti di vista, la lettura dello spazio della casa ha permesso di precisare alcune supposizioni che durante lo studio si andavano formando, fino a fare ritenere che i risultati interpretativi prodotti, partendo dai dati archeologici più aggiornati, possano valutarci utili al riconoscimento di valori peculiari ed originali di quegli spazi indagati. E ciò non più solo per la loro autorevolezza storica indiscussa, ma piuttosto per l'avvenuta individuazione e riconoscimento di specifici valori spaziali e espressivi nella determinazione di un sistema\dispositivo della casa mediterranea che a noi oggi pare evidente e che proprio in quel periodo si è andata formando. Molti di questi valori possono soddisfare, a nostro parere, istanze odierne della progettualità e delle ricerche sullo spazio interno e sul suo rapporto con l'esterno naturale. La delimitazione del campo ad un gruppo di case (peraltro ben note agli studiosi di Pompei) esclude al momento, come prima ricordato, altre tipologie edilizie pur presenti in questo straordinario contesto\culto, dato che questo particolare tipo, la casa ad atrio, nasce dal modello tradizionale della casa italica preromana il quale, in questo particolare habitat, ha subito delle modificazioni di notevole interesse fino a ribaltarne (per anticipare una conclusione) il senso spaziale originario. Io credo che ciò sia accaduto oltre che per naturale ri\definizione continua dell'arte del costruire, anche grazie a quella particolare condizione di *periferia culturale* che Pompei ha avuto nella fase sannita, ossia grazie a tutta quella libertà di azione e deformazione di modelli formali\spaziali determinati che in questa particolare condizione di lontananza dal *centro* dell'ultima fase repubblicana e dell'Impero nascente Pompei ha sfruttato appieno. A mio parere, anticipando un'altra conclusione critica di questo lavoro, è proprio in questo tratto *eretico e deformante* che molte delle case pompeiane hanno parlato fortemente allo spirito dell'architettura moderna. Una certa anticlassicità ripetuta, il ribaltamento di codificati sistemi di rapporti spaziali, e una successione incredibile di vere e proprie *invenzioni* e deformazioni formali, dimensionali e di rapporti interno\esterno si sono determinate forse anche per puro caso, quel caso che nel fare e ri\fare, manipolando sempre la stessa materia edilizia in un processo di continuo ri\modellamento e ri\definizione, può produrre ricchezza e valore inatteso. Essere crocevia di culture interne e di diversissime etnie (etruschi, sanniti, greci, fenici, ecc...) ha dato una gran mano a questo tipo di architetture di divenire

spazi di sperimentazione e modificazione del canone. Le case senza atrio, le *casae-taberna* e le *pergula*, sono state tralasciate in questo lavoro, come abbiamo detto. Alla base di questa scelta c'è il fascino di questa originale proposta dell'abitare che in un particolare momento storico ed in una specifica area geografica si è organizzata intorno ad un vuoto da cui attingere aria e luce. E' qui che noi uomini dell'area del mediterraneo abbiamo imparato ad abitare *intorno al vuoto*, lasciando memoria imperitura che il vuoto, cuore dell'architettura, è altro dallo spazio di natura *sic et simpliciter*. Mi piace ricordare che Adolf Hoffman afferma che *“una chiara definizione di ciascuna di queste forme architettoniche e, con ciò, una tipologia, si rivela però impossibile e per giunta poco significativa. Le possibilità di variante nei singoli elementi appaiono illimitate, e lasciano il più ampio spazio ai desideri ed alle possibilità economiche individuali”*¹⁰. In accordo con queste osservazioni si è ritenuto di rintracciare i sensi ed i valori di questi spazi prima all'interno del contesto culturale nel quale si inserirono effettivamente, per cercare, solo in un secondo momento, di ricavarne dei *modelli interpretativi* valori spaziali e oggettuali più generali potenzialmente ancora utili. Sempre con il dichiarato intento di comprenderne lo spirito profondo al di là della mitizzazione acritica, ed estrapolarne sensi e valori persistenti capaci di dare frutti nel nostro primario compito di progettare la contemporaneità.

Per quanto detto finora l'analisi condotta vuole essere un contributo mirato e settoriale, consapevolmente non esaustivo, che prova però a dare un punto di vista originale, pur se parziale, rispetto all'uso tradizionale di questo *materiale della storia* ai fini del progetto d'architettura nel suo complesso¹¹. L'analisi condotta in questo lavoro, basandosi sulla pubblicistica prodotta in ambito prevalentemente archeologico, oltre che su una lunga serie di misurazioni e disegni in sito, studi grafici e spaziali condotti con le tecniche del progetto architettonico, tende ad articolarsi ed organizzarsi secondo quella libertà re\interpretativa tipica dell'architetto *faber*, per cui conoscere e indagare è già articolare un progetto¹². Non si intende quindi proporre risultati assoluti, tanto meno oggettivi, ma chiaramente parziali ed orientati, spinto come sono dalla convinzione che alla formazione dell'architetto hanno contribuito di più, in termini di comprensione del patrimonio di cultura, Le Corbusier e Viollet Le Duc che non gli oggettivi risultati dei filologi. Se, infatti, in ogni manufatto ad opera dell'uomo c'è, incastrata tra le strutture e lo spazio realizzato, un mondo di

Metodo di analisi e di uso dei dati archeologici

racconti e desideri di altri uomini lontani nel tempo, la fondamentale continuità psicologica degli uomini stessi – pur di epoche tra loro lontane – permette di poterne leggere i valori emozionali di fondo, possibili interpretazione del mondo e naturale spinta in avanti verso il nuovo, tutti agenti che animano i moderni maestri d'architettura oggi operanti: “l'uomo, spinto dalla logica delle sue necessità, si crea un ambiente che, rispondendo ad esse, lo lascia sovrano. L'umanità è il tempio più grande che invisibile domina Pompei”¹³. Perciò grande omaggio voglio rendere a tutti i rigorosi studiosi che hanno lavorato, e continuano a lavorare, per ordinare conoscenze e ricerche sul campo, ed in particolare a Maiuri che tanto studiò ed amò Pompei da riuscire a far rivivere nelle sue splendide pagine veri uomini e vere donne attraverso gli umori e le sofferenze che i resti inanimati degli scavi ancora fanno percepire¹⁴. Grande omaggio ancora a Figini, Pollini, Terragni e Cosenza e a quanti altri architetti di quegli antichi spazi seppero far rivivere le potenzialità espressive e compositive in moderne ed inedite architetture che ancora alimentano il nostro immaginario. Ma ancora una volta immensa gratitudine al maestro di tutti costoro e quindi nostro, Le Corbusier, che col suo intelletto seppe volare tanto in alto da scaraventare templi e case giù dal piedistallo della Storia, modificando irrimediabilmente il punto di vista di tutti coloro che dopo di lui avrebbero potuto finalmente volgere lo sguardo con animo nuovo verso questo enorme patrimonio con la certezza di poterne attingere sensi e significati senza doverne per forza riproporre i *segni*. Con rispetto e conoscenza certo, ma senza paura e soggezione.

Note

1. L'autore, avendo frequentato il dottorato di ricerca in “*Arredamento ed Architettura degli Interni-VII ciclo*” (sviluppato in consorzio tra le sedi di Milano e Napoli-Federico II) ha condotto negli anni tra il 1993 ed il 1996 una indagine approfondita su Pompei e più specificamente su un ampio numero di case patrizie. Sotto la guida sapiente di Filippo Alison (1930-2015), maestro di sensibilità costruttiva e formale come pochi, questo studio ha condotto al lavoro di tesi da cui questo volume trae spunto e origine.

2. Adriano Cornoldi (1942-2009) è stato uno dei docenti più significativi del gruppo degli interni italiani. Ha incentrato per lunghi anni la sua ricerca sui luoghi dell'abitare, sulle loro forme, sui loro spazi, sulle tracce di vita che in essi si inverano e si sedimentano, rendendo questo settore della ricerca architettonica vitale e internazionalmente connesso. Come molti altri mi posso fregiare di esserne stato amico perché era capace di essere amico di tutti, curioso come era del nuovo e dell'inatteso. Ho avuto da lui, ancora giovanissimo, i primi incoraggiamenti ed inviti a raccontare ai suoi studenti quanto andavo, con i miei compagni di ricerca, indagando. E' stato tra i primi a interessarsi con pazienza alle mie curiosità intellettuali e disciplinari, e questa cosa lo

renderà sempre speciale nei miei ricordi. Non solo la scuola veneziana non lo dimenticherà, ma lui continua a vivere attraverso il suo lavoro di architetto e studioso capace di saldare le persone con l'architettura, mai dimentico di quale fosse il fine e quale il mezzo.

3. In questi ultimi anni, interessandomi della riattivazione dei centri minori dell'Italia appenninica centro-meridionale, per contrappunto ho lavorato in contesti tra loro diversi per storia e tradizioni, ma anche in quei luoghi il filtro interpretativo che avevo messo a punto negli anni precedenti su architetture come quelle pompeiane che sono fondative del nostro modo di intendere e fare la città, mi ha permesso di leggere le continuità e le differenze, valori e specificità. Su queste questioni rimando al mio recente volume (curato con Eleonora Crucianelli), *I borghi dell'uomo. Strategie e progetti di riattivazione*, Siracusa, 2013.

4. De Renzi M., *L'architettura degli interni: analisi critica, metodo e programma didattico*, Roma, 1943, p. 15.

5. Ibidem.

6. Michelucci G., Papi R., *Lezione di Pompei*, Roma, 1936, p. 23.

7. cfr. Giardiello P., *La facoltà di architettura di Napoli*, Napoli, 1994, pp. 11 e sgg.

8. Nel sottolineare che “in latino non sembra esistere un termine per indicare il concetto di abitare” (Zanker P., *Pompei*, Torino, 1993, p. 20) Zanker afferma che “caratteristica rispetto al modo di abitare, mi sembra la problematica circa i valori realizzati simbolicamente in queste ostentate messinscene dello spazio e circa l'autocoscienza che ne è alla base”, (idem, p. 19); più avanti, chiamando apparentemente in causa gli studiosi degli interni architettonici e dell'arredo, scrive che per meglio comprendere il modo di abitare dei romani è fondamentale indagare sugli “evidenti rapporti tra le forme architettoniche e gli elementi dell'arredo di molte case pompeiane”, idem, p. 21. Il nostro lavoro prova ad essere un contributo in questa direzione per una lettura progettante, se così possiamo dire, di queste case.

9. In particolare su questo tema ha studiato, Paolo Giardiello. Il centro del suo studio critico è sostanzialmente lo stesso gruppo di residenze da me indagate, e la sua lettura è da ritenersi il naturale completamento dell'analisi e interpretazione critica che propone questo volume. Per tale motivo rimando alla lettura del contributo di Giardiello in questo lavoro.

10. Cfr. Hoffman A., *L'architettura*, in F. Zeri (a cura di), *Pompei* 79, Napoli, 1979.

11. A tal proposito si ricorda quanto scritto da Vincent Scully nell'introdurre l'importante volume di Robert Venturi: “in questo senso, il fare architettura e sperimentarla, come è di ogni arte, sono sempre atti storico-critici, che coinvolgono quello che l'architetto e chi guarda hanno imparato a rilevare e ad immaginare attraverso il loro rapporto con la vita e le cose”, Scully V., *Nota alla seconda edizione*, in Venturi R., *Complessità e contraddizione nell'architettura*, ed. it., Bari 1980, p. 9.

12. Questo aspetto, fatto di curiosità e libertà, tutto volto ad un uso del materiale della storia non ortodosso, caratterizza l'impostazione di “*Complessità e contraddizione nell'architettura*” di Robert Venturi, uno scritto teorico di un architetto operante che aprì la strada a chi da allora in avanti avrebbe fatto, spesso con minori abilità, disinvolto uso dei linguaggi della storia: “come artista scrivo apertamente di ciò che mi piace nell'architettura: la complessità e la contraddizione. Da ciò che scopriamo di amare, da ciò che ci attrae naturalmente, possiamo imparare molto di ciò che realmente siamo”; Idem, p. 12.

13. Michelucci G., Papi R., cit., pp. 25-26.

14. Si fa qui riferimento in particolare al bel libro di Maiuri A., *Pompei ed Ercolano tra case ed abitanti*, Roma, 1958, in cui l'autore, Sovrintendente di Pompei da lungo tempo, dopo appassionati studi su case, oggetti e decorazioni, sente il bisogno di dare respiro ed anima a quelle stesse case, ancora “calde di umanità”, con una passione che nobilita una volta di più il ponderoso lavoro scientifico condotto in una vita a Pompei. Più ancora ci piace ricordare il grande archeologo e studioso in questo anno 2013 nel quale avvio la stesura di questo volume ricorre il cinquantenario della morte.

POMPEI ED IL MITO DELLA MEDITERRANEITÀ

Bisogna inventare: gli antichi Greci hanno inventato bei miti e favole delle quali l'umanità si è servita per alcuni secoli. Poi il Cristianesimo ha inventato altri miti.

Oggi siamo alle soglie di una terza epoca dell'umanità civile. E dobbiamo imparare l'arte d'inventare i nuovi miti e le nuove favole.

Massimo Bontempelli

L'analisi condotta su un gruppo di case realizzate e variamente trasformate tra il V sec. a.C. e l'eruzione del Vesuvio del 79 d.C. mi ha spinto a dover chiarire preventivamente il tipo di approccio che ho ritenuto opportuno adottare per indagare su questa particolare testimonianza dell'abitare dell'uomo. In particolare ho ritenuto necessario dichiarare che questo studio si inserisce nell'ambito del generale interesse per specificità interpretative e dell'analisi per le discipline della progettazione architettonica, e più specificamente dell'*arredamento e architettura degli interni*, ossia di quella parte della ricerca nell'area del progetto legata alla piccola scala. Se, come abbiamo detto prima, questo enorme patrimonio archeologico ha dato sollecitazioni agli architetti occidentali operanti dalla metà del '700 in poi, è pur vero che queste si sono concretizzate prevalentemente nella direzione dell'uso diretto (cioè immediatamente riversate nella pratica del progetto) di questo materiale, piuttosto che non sul versante della riflessione teorica disciplinare.

Il presente studio parte quindi dalla consapevolezza da tutti condivisa che questo piccolo centro della costa campana, che vede la sua strutturazione più chiara e organica in epoca Sannita (V-I sec. a.C.), ha visto sviluppare una originale cultura dello spazio abitativo in particolar modo per quello che riguarda la residenza privata, a differenza di quanto accadeva nelle città greche e romane coeve dove il cuore dell'interesse espressivo si concentrava sui luoghi ed edifici del vivere civile e collettivo come il foro, il teatro, il tempio. Qui solo nelle fasi successive alla istituzione della colonia romana (dedicata a Venere) si avvia un deciso programma di ristrutturazione delle aree pubbliche (teatri, terme) e perfino del foro che era in fase di riorganizzazione formale e spaziale quando l'eruzione del 79 ne interrompe la vita.

Questa provincia dell'Italia, oramai praticamente tutta pacificata e sotto il controllo di Roma già dal I sec. a.C., vivendo i benefici di un diretto rapporto con il cuore politico e militare della capitale che si definiva non casualmente *caput mundi*, ha potuto elaborare una particolare vita culturale ed artistica che, sempre volgendo idealmente lo sguardo verso la Grecia, realizzò una visione dello spazio interno privato tale da informare, successivamente, anche il modo di intendere e realizzare lo spazio stesso della città. Durante l'arco della sua vita Pompei ha teso sempre più ad organizzarsi sul piano concettuale come la casa di uno dei ricchi commercianti della città sannita. In altri termini lo spazio della casa e lo spazio della città

La cultura dello spazio interno domestico e la casa pompeiana

nel procedere della sua storia tendono ad essere coerenti sul piano della concezione: successione di luoghi interni artificiali ma all'aria aperta, decisa discontinuità dalla natura circostante, realizzazione di una città di pietra che beneficia del florido commercio generato dalla ricca campagna circostante e che sempre più ambisce a vedere riconosciuta da Roma una propria dignità culturale, quindi politica. Gli spazi pubblici, della casa patrizia (più che della città), divengono i luoghi dove si è amministra per secoli la Cosa Pubblica, e la *grecità* intesa quale meta "alta" cui tendere che le dimore sempre più esprimono assume caratteri diversi rispetto a quelli pur presenti nella capitale, rendendo di fatto queste architetture, e la città tutta, opere del tutto originali per organizzazione e senso dello spazio. Già Adolf Hoffmann evidenziava questa caratteristica di

Arco onorario di
accesso al Foro da
nord con sul fondo il
Vesuvio.



Pompei affermando che “*gli edifici della collettività [...] si differenziano appena dalle architetture private*”; e se questa caratteristica è riferita particolarmente all’aspetto esteriore di queste opere ed al carattere che definirei domestico per contro alla loro supposta monumentalità, più avanti lo stesso autore sottolinea come l’angustia di certe strade e la semplicità compositiva degli spazi pubblici della città (sannita in particolare) “*contrastano [con] la varietà e la ricchezza delle case e dei loro giardini, aprendosi verso l’interno. Anche se il potere economico e il rango sociale dei proprietari possono intuirsi già dalle facciate delle case, è soprattutto negli interni che si estrinseca il ricco spettro dell’architettura privata pompeiana*”².

A questo punto, non senza una certa forzatura, possiamo dire che studiare Pompei voglia dire prevalentemente studiare le case pompeiane; e, fatto ancora più denso di conseguenze, ribadire che la particolare tipologia della casa ad atrio³ scaturisca dall’esigenza di realizzare un’abitazione sviluppata tutta verso il proprio interno, rendendo privilegiato l’approccio a queste opere da parte degli studiosi delle discipline della piccola scala dell’architettura, dell’architettura degli interni in particolare. Analizzeremo quindi una serie di architetture che nascono programmaticamente con un interno ricco di senso e tendenzialmente “senza” un esterno caratterizzato (cosa in realtà non totalmente esatta, specie se lette con gli occhi del progettista contemporaneo). Analizzare le case ad atrio pompeiane significa anche entrare in contatto profondo con il cuore del mondo interiore di quella civiltà che le realizzò⁴. Vedremo anche che quando queste si trasformeranno in architetture dotate di *esterno* esse cercheranno ancora un loro significato specifico attraverso un processo di modificazione e/o deformazione delle strutture d’impianto precedenti, principalmente nell’evoluzione dei valori spaziali dell’interno da cui direttamente derivano.

Altro fattore che ci spinge ad interessarci di queste architetture vive e niente affatto morte, è l’indubbio carattere mitico che il mondo dell’architettura antica e questa pompeiana in particolare ha avuto per i maestri del Movimento Moderno e per gli italiani in particolare. È superfluo ricordare come Pompei fosse divenuta tappa fondamentale per tutti gli architetti europei ed americani dal ‘700 in avanti; ma la cosa che queste esperienze conservano di attuale è la ricchezza di spunti che hanno saputo dare alle diverse epoche ed ai diversi autori a seconda della cultura del momento o dei diversi

*“Mito” e
“viaggio” nel
Moderno*

livelli interpretativi degli stessi reperti che i vari autori hanno espresso.

Se Schinkel, che compì il suo *Gran Tour* nel 1803 all'età di ventidue anni, non si limitò solo a “disegnare, rilevare e reinventare i ruderi della magnificenza romana [ma] il suo sguardo si soffermò anche sull'edilizia meridionale anonima a lui contemporanea, indagandone la logica e i sistemi costruttivi”⁵, l'atteggiamento di volontaria rilettura e reinterpretazione delle architetture domestiche e d'ambiente diventa decisamente esplicito in Semper, Goethe, Olbrich, Hoffmann fino ai citati Kahn e Le Corbusier⁶. Ma se furono gli studiosi stranieri a svelare quali nuove opportunità alle diverse espressioni artistiche fossero recuperabili da un mondo solo in apparenza morto e sepolto, di certo gli artisti ed architetti italiani degli anni venti e trenta del XX secolo seppero trarre originali vie al proprio fare proprio da quel mondo di sognata classicità e mediterraneità, sentendo come proprio diritto/dovere l'interpretazione attiva e non filologica di quell'enorme patrimonio di edifici proprio in quanto diretti discendenti di quella cultura. In un bel libro che tocca l'aspetto del mito della mediterraneità Gravagnuolo nota che “*l'aura mediterranea si insinua tanto nei tracciati armonici che regolano le bucatore delle pareti di cartone della Casa del Fascio di Terragni, quanto nell'insuperato gioco astratto di piani geometrici e di fasci di luce solare messo in opera nel patio pompeiano della villa-studio per un artista di Figini e Pollini. [...] D'altronde gli stessi Figini e Pollini parlano inequivocabilmente di “impluvio pompeiano” e di “patio” nella relazione di progetto della casa per un artista, costruita per la “Mostra dell'abitazione” alla V Triennale di Milano del 1933*”⁷.

La volontà di ancorare la propria presenza di progettisti ad una matrice figurativa e compositiva derivante dalla propria storia, ci sembra comunque non potersi esplicitare soltanto nell'analisi dell'evoluzione materiale delle case ad atrio, come avviene nella maggior parte degli architetti di quella epoca: vivissimo è per quegli architetti il tema della relazione manufatto-comportamento, per cui anche gli usi e costumi di una società così antica permeavano talmente la coscienza collettiva tanto da generare desideri di ulteriori “esplorazioni”. La mediterraneità pompeiana esprimeva una urgenza culturale con forti implicazioni sul progetto di architettura come lo pensavano e producevano quegli architetti di inizio '900. Giò Ponti riesce a superare gli aspetti della pura forma per recuperare i primari sensi dello spazio affermando che “*la casa all'italiana non è un rifugio, imbottito e guarnito [...] contro la durezza del clima, com'è delle abitazioni d'oltralpe [...] Nella casa all'italiana è di fuori e di dentro senza complicazioni [...] [il suo] comfort è nel darci*



Particolare del colonnato parzialmente ricostruito per anastilosi del Foro.

con l'architettura una misura per i nostri pensieri, nel darci con la sua semplicità una salute per i nostri costumi [...] del che consiste, nel pieno senso della bella parola italiana, il conforto"⁸, spingendoci a tenere presente il valore concettuale e simbolico della struttura spaziale originaria della casa italiana e mediterranea in generale, proprio a partire da quella pompeiana.

Un elemento che vorrei peraltro mettere in rilievo è il valore simbolico del viaggio, nello spazio come nel tempo, che è insito nelle parole e nelle esperienze degli artefici che ho ricordato. Nel momento in cui riconosciamo che questo approccio rende l'esperienza intellettualmente necessaria, non ci sembrerà improbabile avvicinarci di nuovo a qualcuna delle antiche dimore pompeiane per ricercare le memorie – o piuttosto i desideri – in esse conservate: la *grecità* come aspirazione e tensione culturale di grande prestigio sociale la sentiremo ancora come qualcosa di vivo, capace di parlare a noi uomini del XXI secolo. In tal modo compiremo in prima persona l'esperienza della conoscenza che si esplica attraverso la legittima modificazione che ogni interpretazione del "dato" permette e suggerisce. La memoria dell'uomo impone nell'esperienza conoscitiva una componente attiva e di progetto, di lettura, di interpretazione appunto che chi progetta conosce perfettamente: sperimentare il viaggio della conoscenza come deformazione ed interpretazione, una sorta di viaggio nel tempo, che è sempre progetto

del nuovo che deve ancora attuarsi.

Viaggiare attraverso le culture per produrre del “nuovo”, sul piano dei significati e delle forme, è un’esperienza che studiosi dell’architettura ed architetti operanti continuano a fare come sempre anche nel tentativo di dare voce e senso ai valori dei luoghi, essendo questa una tensione specifica del moderno progetto di architettura⁹.

Spazio e senso dell’abitare

Il presente lavoro di ricerca, e se si vuole di progetto della storia dell’abitare a Pompei, pone alla base delle proprie considerazioni una serie di riflessioni sulla scorta di quanto elaborato da storici, antropologi e filosofi relativamente al senso primario del fare architettonico oltre che sul suo originale contributo alla conoscenza del mondo in cui egli vive. In particolare mi piace ricordare una considerazione fatta dal filosofo Masullo sulla primaria relazione tra l’uomo, il mondo e i suoi simili, quando ha scritto che *“l’architettura risponde a un bisogno di dinamicità, all’esigenza di stabilizzare l’uomo nel cambiamento, alla necessità di ambientare l’uomo nel disambientamento, per radicarlo nel suo più proprio “essere nel mondo” [...] Infine, va ricordato che l’architettura aiuta l’uomo non solo ad abitare il mondo e ad abitare il tempo, ma anche, se così posso dire, ad abitare gli altri uomini. L’architettura appresta all’uomo non soltanto luoghi di protezione e di lavoro, ma altresì di incontro non tanto nel senso letterale quanto nel senso dello scambio spirituale o, appunto, dell’abitare gli altri”*¹⁰.

Nell’evidente richiamo ad Heidegger di questo passo troviamo una comunanza con i più noti studi, almeno per gli architetti, condotti su questi temi da Norberg-Schulz.

Proprio Cristian Norberg-Schulz nell’indagare sul senso primario dell’abitare parte dalla origine esistenziale della costituzione dello spazio interno della casa ribadendo la sostanziale coincidenza tra mondo e manufatto quando afferma che *“la casa, quindi, non comunica l’intendimento come spiegazione, ma nel senso inglese di under-standing, dello “stare sotto”, oppure “tra” le cose. Nella casa l’individuo fa l’esperienza dell’essere parte del mondo”*¹¹. Un’esperienza principalmente fisica, non necessariamente esclusivamente intellettuale.

Più avanti lo stesso autore norvegese puntualizza meglio questo pensiero affermando che *“in effetti la casa ha il compito di rivelare il mondo, non come essenza ma come presenza, ossia come materiale e colore, topografia e vegetazione, stagioni, condizioni del tempo e della luce [...] Un rifugio non è comunque un luogo in cui si dimentichi il mondo esterno, ma un luogo dove l’individuo raduna le memorie di quel mondo e le mette in relazione con il quotidiano del*

*nutrirsi, del dormire, della conversazione e della ricreazione*¹². In tal modo si pone con chiarezza, sul piano della riflessione teorica, che il senso dell'abitare, e quindi del costruire l'architettura domestica, non è rintracciabile attraverso la mera indagine funzionale, ma che piuttosto sono i valori comportamentali ed esistenziali primari come il nutrirsi, il radunarsi, il conversare con le loro specifiche capacità di generare relazioni tra gli individui – quelli che presiedono alla costruzione del *refugio*; valori peraltro presenti ed evidenti nella materialità stessa dell'opera. Di questo modo di sentire l'architettura domestica Pompei resta una testimonianza decisiva, specie per chi si riconosce in quanto ha scritto Michelucci, ossia che “*l'architettura dispone in logica, in armonia, ciò che serve a vivere; amministrare secondo bellezza l'indispensabile, è dell'uomo civile: dell'uomo che giunge a conoscere la morale dei propri atti*”¹³.

Saranno questi tipi di sensi e valori che la nostra analisi cercherà di evidenziare, cercando di mostrare come una cultura di importazione, ad un certo punto, si sia *innestata* sulla primaria percezione del sé e del mondo in questa cittadina etrusco/sannita e, attraverso un fattore che definiamo di *deformazione*, ha avuto la forza di modificare lo spazio del quotidiano ed i suoi miti¹⁴. Cercheremo peraltro di non tralasciare le considerazioni sviluppate da Edward T. Hall a riguardo della componente tattile nella percezione visiva, e della ricchezza di conoscenza che si può esprimere in spazi anche angusti ponendo in opportuna relazione le parti fisiche (muri, pilastri, colori, luce, giardini) con la percezione in movimento ad opera dell'uomo¹⁵.

In conclusione: cercheremo di ripercorrere la formazione di un modo di abitare in relazione al momento storico e culturale specifico, per poi analizzare alcune case ad atrio specifiche che useremo come esemplificative di valori formali/esistenziali (e non tipologico/formali) più generali che queste architetture raccontano con la loro materiale configurazione, consci del fatto che in questa operazione il processo di deformazione sarà inevitabilmente orientato dal filtro della nostra stessa interpretazione; la qual cosa consideriamo, peraltro, essere un valore piuttosto che un limite. Infatti, e questo è il bello, “*è l'uomo a dare, inconsciamente (ma talvolta consciamente, progettando, n.d.a) ma attivamente, la struttura al proprio mondo visivo*”¹⁶.

Note

1. Cfr. Hoffmann A., *L'architettura ...* cit., p. 97.

2. Idem, p. 107.

3. Vari studiosi hanno ritenuto di poter indagare la casa pompeiana secondo un'analisi tipologica. Tra i più recenti contributi vanno segnalati Gazzola L., *Architettura e tipologia*, Roma 1987, e Cornoldi A., *L'architettura della casa*, Roma 1988.

Pur nell'indiscutibile contributo conoscitivo che questo tipo di analisi ha dato nel tempo, riteniamo che in particolare per la casa pompeiana non abbia la capacità di evidenziare la ricchezza delle differenze e varianti, quindi dell'originalità di questo tipo di residenze rispetto a valori spaziali più generali e tipizzabili, rendendo i casi concreti non più che particolari declinazioni di un modello astratto. Resta a nostro giudizio più duttile l'impostazione di Cornoldi che interessandosi dello spazio imprime alla sua analisi un carattere di maggiore duttilità, quindi ad evidenziare i sensi delle case specifiche piuttosto che il modello compositivo da cui esse discenderebbero. Questa posizione trova peraltro conferma in Hoffmann quando lo stesso studioso afferma che *"il tipo della casa ad atrio non [è] stato impiegato rigidamente e dogmaticamente, ma adattando[lo] a situazioni ed esigenze particolari, [come] dimostrano recentissime ricerche su case senza ambienti laterali attorno all'atrio, erette già nel III sec. a.C. e anche in epoche successive"*, Hoffmann A., cit., p. 107.

4. Su questo argomento rimando al numero monografico della rivista *Parametro*, 261/2006, Mangone F., Savorra M. (a cura di), *Pompei e l'architettura contemporanea*, e al recente e divulgativo Cantarella E., Jacobelli L., *Pompei è viva*, Feltrinelli, Milano, 2013. Questi lavori indagano ampiamente usi e costumi di quella cultura sfatando miti infondati e restituendo una vivida e chiara sensazione di vita di quella antica città.

5. Gravagnuolo B., *Il mito dell'architettura contemporanea*, Napoli, 1994, p. 11.

6. Su questo argomento si intrattiene con sufficienti approfondimenti Gravagnuolo in *Il mito mediterraneo...* cit. cui si rimanda per un approfondimento sul tema.

7. Gravagnuolo B., *Il mito ...* cit., p.12; v'è aggiunte che il desiderio di *riappropriarsi* della propria tradizione culturale, da parte degli architetti razionalisti italiani, emerge decisamente da un pezzo scritto di Peressutti, presente nel libro di Gravagnuolo, chiaramente polemico: *"architetture di pareti bianche, rettangole o quadrate, orizzontali o verticali: architetture di vuoti e di pieni, di colore e di forme, di geometrie e di proporzioni [...] Geometria che parla, architettura che dalle sue pareti lascia trasparire una vita, un canto. Ecco le caratteristiche dell'architettura mediterranea, dello spirito mediterraneo [...] Un patrimonio che scoperto dai Gropius, dai Mies van der Rohe è stato camuffato come una novità di sorgente nordica, come un'invenzione del secolo ventesimo"*. Peressutti E., *Architettura mediterranea*, in *Quadrante*, n. 21, gennaio 1935 (cit. in Gravagnuolo B., *Il mito...* cit.).

8. Ponti G., *La casa all'italiana*, Milano 1933, pp. 9-11. Si noti l'affinità di questa notazione con le riflessioni sviluppate su questo argomento da C. Norberg-Schulz in anni più recenti.

9. *"La discussione sulla caduta dell'idea di processo storico unitario, si sa, è iniziata più di un secolo fa, e ha quindi accompagnato in modo parallelo la formazione stessa della cultura visiva e architettonica moderna, che di tale crisi è per molti aspetti la rappresentazione. Proprio con essa, con la sua prensilità universalistica, con la sua critica ai generi costituiti, è caduta progressivamente la possibilità di leggere in modo lineare ed europocentrico l'intera storia della cultura. Tuttavia, anche se questo processo critico ha fatto parte da sempre in modo solidale dei principi stessi della modernità, esso non ha comunque impedito di seguire a produrre "storie", sia pure secondo diverse ipotesi storiche o secondo metodi che pongono come premessa la propria parzialità interpretativa"*, Gregotti V., *Dentro l'architettura*, Torino 1991, pp. 16-17.



Vista d'insieme del
profilo del Foro.

10. Masullo A., *Ambientalità vissuta e pensiero abitante*, in de Francisicis G. (a cura di), *Uomo e ambiente costruito*, Roma 1988, pp. 37-39. È utile confrontare questa pagina di Masullo con una di C. Norberg-Schulz in cui si afferma che “la città è il posto ove ha luogo l’incontro, ove gli uomini si riuniscono e scoprono il mondo degli altri [...] L’incontro e la scelta sono quindi le dimensioni esistenziali della città. È tramite l’incontro e la scelta che ci si appropria di un mondo e accade quel che Wittgenstein definisce: “Io sono il mio mondo””, Norberg-Schulz C., *L’abitare*, Milano, 1984, p. 51.

11. Norberg-Schulz C., *L’abitare...* cit., p. 89.

12. Ibidem.

13. Michelucci G., Papi R., *Lezione di ...cit.*, p. 26.

14. Su questo aspetto, tra gli altri, ha indagato Edward T. Hall, antropologo acuto e penetrante che scrive: “il tipo di relazione fra l’uomo e la dimensione culturale è tale che sia l’uomo sia l’ambiente sono attivi modificandosi reciprocamente. L’uomo è ora in condizione di creare quasi la totalità del mondo in cui vive: ciò che gli etologi chiamano biotopo. Creando questo mondo, egli determinerà veramente che genere di organismo sarà”, Hall E. T., *La dimensione nascosta*, Milano 1968, p. 11.

15. Si fa qui riferimento in particolare alle considerazioni sviluppate da Hall sull’opera di F.L.L.Wright e sull’analisi della percezione dei piccoli giardini giapponesi dilatati percettivamente da una serie di accorgimenti progettati; cfr. Hall E.T., *La dimensione...* cit., pp. 69-70.

16. Idem, p. 105.

POMPEI DALLA FONDAZIONE ALL'ERUZIONE DEL 79 D.C.

*Nel suo breve istante di pieno possesso delle forme,
il classicismo si presenta non come una lenta e
monotona applicazione di regole, ma come una
un'acutezza felice.*

Henri Foucillon



Come per tutti i siti archeologici non è semplice ricostruire l'origine dell'insediamento e le diverse configurazioni relative alle varie fasi storiche, ma per quanto riguarda Pompei la gran massa di studi prodotti ha portato a ragionevoli supposizioni sulla sua origine e primo sviluppo.

La certa presenza di genti italiche sulle coste della fertile Campania (da *campus* = terra fertile) nell'età del ferro (IX-VII set. a.C.) si arricchisce della venuta degli Etruschi¹ che verso gli inizi del IX secolo a.C. fondano Cuma, dove subito dopo arrivarono comunità di Greci di Eubea che, fuggiti dalla patria di origine a causa di carestie e calamità naturali, si insediano dapprima sull'isola di Ischia (780-770 a.C.) fondando la colonia di *Pithekusai*, per poi insediarsi in più siti della costa, in genere naturalmente difesi e vicini a vie fluviali, fattore indispensabile per commerciare con le popolazioni autoctone che vivevano nell'interno della stessa regione.

Non interessandoci delle vivaci diatribe che animano tuttora gli archeologi sulla origine Etrusca o Italica, né sui modi della cosiddetta *ellenizzazione*², ci basta qui ricordare come il primo nucleo di Pompei nasca in un contesto già complesso sul piano della cultura materiale, risentendo certamente di una forte mescolanza di usi e tradizioni presenti in quel territorio come un fattore originario positivo. Certo è che il posizionamento su di un promontorio di origine vulcanica ai piedi del Vesuvio proprio sulla foce del fiume Sarno, immediatamente a ridosso della importante via di comunicazione *Neapolis-Stabiae*, evidenzia lo strategico valore fondativo originario (in questo molto simile ad Ercolano) per la possibilità di commerciare con l'entroterra per via fluviale. Il passo di Strabone in cui lo storico romano afferma che "*Pompei, presso il fiume Sarno che riceve carichi di merci e ne esporta, è il porto di Nola e di Nuceria ed Acerra*"³ fa ritenere verosimile agli studiosi l'origine greca del nome della città, derivata dal sostantivo *pompeioi* inteso nel senso di *spedizionieri marittimi*⁴. Il primo nucleo urbano riconoscibile si organizza nell'area immediatamente intorno al foro secondo un incrocio di due assi pressoché ortogonali di italica derivazione, e questo avviene su uno sperone tufaceo abbastanza alto, posto a ridosso del mare, così da permettere il facile controllo del porto sottostante delimitato a nord dalla strada regionale che portava verso *Neapolis* e ad ovest dal vallone che portava a mare le acque provenienti dalle pendici del Vesuvio (vedi dis. 1). In questo primo nucleo la attuale zona dei teatri risulterebbe essere esterna a questo vallone verso ovest, e ciò contribuisce a pensare come non greca la

Pompei. La fondazione

Interno della Basilica
verso ovest.



fondazione del primo impianto urbano, anche se la presenza a ridosso del foro del tempio di Apollo, databile al VI sec. a.C., fa dire a Ward-Perkins che *“non è forse eccessivamente fantasioso considerare questa primitiva fase della Pompei urbana come un tipo di pianificazione che è lecito attendersi da una comunità italica che aveva già strette relazioni culturali e commerciali con i suoi vicini Etruschi e Greci”*⁵. Pompei non ha dunque urbanisticamente un originario impianto ippodameo, a differenza di quanto accade per le vicine Ercolano e Napoli.

Pompei. Città sannita

Generalmente si ascrive alla definitiva sconfitta degli Etruschi a Cuma ad opera dei Greci (474 a.C.) l'arrivo delle popolazioni sannite verso la costa campana. Gli studiosi comunque concordano sul fatto che Pompei nel V secolo a.C. risulti saldamente nelle mani Sannite (vedi dis. 2); in questa fase essi ritengono che la cinta muraria originaria fosse stata ampliata fino ad occupare l'intero costone, raggiungendo in tal modo un'area di circa 60 ettari (vedi dis. 3), sei volte maggiore rispetto al primo insediamento italico⁶. La città, in cui prosperano rapidamente ricchi commerci (famosi quelli del vino), trova così la possibilità di espandersi ordinatamente dentro le mura, grazie alla strutturazione degli assi viari principali. Questi, talvolta riprendendo strade già esistenti (la via consolare che accede a nord-ovest da Porta Ercolano) o tracce dell'orografia (il vallone ad est dell'antica cinta muraria, con i circa trenta metri di dislivello da Porta Vesuvio verso Porta di Stabia, che diviene l'importante cardine

mediano) strutturando chiaramente il nuovo impianto urbano secondo evidenti ispirazioni ai modelli greci, che nell'orientamento dei suoi due decumani (Via di Nola e Via dell'Abbondanza), ricorda l'impianto della vicina *Neapolis*.

Subito dopo la strutturazione della nuova città si sviluppano in prevalenza le ricche residenze della cosiddetta *Regione VI* e si edificano i lotti intorno alla via Stabiana, mentre cominciano a sorgere le prime strutture pubbliche come le Terme del Foro e le Terme Stabiane, oltre probabilmente al primo teatro, costruito alla greca su un pendio naturale vicino all'antico Tempio Dorico, presso Porta Stabiana (vedi dis. 4-5-6-7-8).

Quattro secoli di floridezza e pace, assicurata dai buoni rapporti con Roma specie dopo le guerre Sannitiche e Puniche (IV-III sec. a.C.), portarono ad una rapida crescita economica e culturale delle antiche famiglie sannite, saldamente e costantemente padrone di Pompei, che continuarono a dotare nel tempo la città di altre strutture pubbliche come la Palestra Sannita ed il Foro Triangolare nell'area dei teatri (II sec. a.C.), e particolarmente della stupenda Basilica presso il Foro (contemporaneamente alla prima sistemazione generale dello stesso foro con il Tempio di Giove ed i Portici vicino alla Basilica), senza per questo riuscire a svincolarsi dal pesante giogo politico di Roma né ad ottenere la pari dignità di cittadini romani. In questo ultimo periodo di indipendenza politica e militare Pompei vede crescere un grosso numero di *negotiatores* che trafficano con l'importante centro greco di Delo, il più importante mercato di schiavi dell'antichità, persone che grazie a questi continui contatti con la Grecia accrescono il proprio gusto estetico e il livello di conoscenza della raffinata cultura ellenica. Queste persone per prime si cimenteranno, nelle proprie residenze, con il tentativo di adeguarle a quel gusto raffinato e così fascinoso per l'epoca, in dimore che diventeranno chiaro strumento di manifestazione di potere economico e politico, e quindi di prestigio sociale. Questo processo ha delle inevitabili ricadute anche nella struttura urbana, sebbene in una democratica città greca i teatri difficilmente sarebbero stati posti in una zona tanto eccentrica rispetto al Foro, come accade invece a Pompei; foro su cui invece prospettano diversi luoghi di culto e la Basilica, vero *tempio* (eretto con i soldi di alcune famiglie) del dio della Pompei Sannita del II sec. a.C.: il commercio. Questo carattere permarrà, come vedremo, anche nel successivo periodo romano e anche in epoca imperiale, divenendo una sorta di carattere specifico dell'antico centro campano.

Pompei. Colonia romana

Se un'accorta politica di relazione con la sempre più potente Roma aveva dato la possibilità a Pompei di svilupparsi in relativa autonomia – fatto che permetterà di realizzare qui dimore private dal forte omaggio alla cultura ellenica a differenza di quanto accadde a Roma dove ciò era visto come segno di debolezza e ripudio delle austere tradizioni repubblicane – questo equilibrio si spezza all'inizio del I sec. a.C. quando, durante la cosiddetta Guerra Sociale del 90-89 a.C. combattuta dalle cittadine campane cittadine campane *socii italici* per conquistare il diritto di cittadinanza romana, Pompei capitolò a Roma, divenendo *municipium* sotto il diretto comando politico della capitale. Il processo di romanizzazione in effetti prenderà concretamente l'avvio solo alla fine delle Guerre Sociali, nell'80 a.C., quando Silla manda il nipote *Publius Cornelius Sulla* a governare in prima persona la città.

Pompei, ancora di lingua osca, vede imporsi il latino come lingua ufficiale e diviene *Colonia Veneria Pompeianorum* (colonia dedicata a Venere cui Silla era devoto), ed un gran numero di veterani romani si vedono attribuire proprietà espropriate alle antiche famiglie sannite che avevano combattuto contro Roma. La città subisce così l'improvviso impatto con un gruppo di persone a lei estranee – per lingua, costumi, cultura, abitudini quotidiane – che si impossessa del potere e della città, con la conseguenza di vedere il sorgere di nuove tensioni sociali tra questi rudi soldati romani e le antiche benestanti famiglie locali, orgogliose della loro libertà ed indipendenza. Di contro in questo periodo si assiste alla realizzazione dell'ultima significativa ondata di pubbliche costruzioni²: nell'70 a.C. si costruisce il grande anfiteatro da 20.000 posti, prima struttura di questo tipo nota nell'Italia Meridionale dalla originale struttura parzialmente ricavata per scavo e parzialmente realizzata con elevazione di un ordine murario fuori terra; quindi il tempio di Venere, nuova patrona della città, alle spalle della Basilica e ben visibile dal mare; il Teatro Piccolo (*theatrum tectum*) per circa 2.000 persone, in aderenza al Teatro Grande, opera probabilmente costruita per le riunioni dei coloni romani che, vivendo come una minoranza all'interno della città con propri specifici problemi, sentivano la necessità di doversi riunire per discuterne separatamente dai pompeiani autoctoni (vedi dis. 9). Tutti questi edifici furono realizzati per mezzo delle esplicite donazioni dei nuovi potenti locali che, arricchitisi con il cambio politico della città o con i commerci, tendevano ad allargare le loro *clientele* ed il consenso dei romani, unico modo per poter sperare di fare il grande salto nella politica di Roma

(cosa che alcuni poi effettivamente faranno). Assistiamo così ad una mutazione sostanziale dell'humus culturale e sociologico a Pompei durante lo scorrere del I secolo avanti Cristo, cosa che continuerà fino al 62 d.C., anno del grande terremoto. In particolare il ribaltamento di certe condizioni familiari ed economiche porta a far emergere famiglie prima marginali, mentre antichi potenti locali dovranno attendere anni prima di ricucire rapporti con il nuovo potere politico ed eventualmente recuperare il prestigio perduto. Chiaramente lo sguardo di tutti è, ora, verso Roma, e questo, come vedremo in specifico nello spazio della *domus* ad atrio, porterà a nuove prospettive esistenziali e quindi anche a spazi domestici che si trasformano pur se nel solco di quanto già fatto. In particolare l'elemento che vedremo essere reale fattore di novità è che i benestanti, sempre più numerosi, orienteranno il proprio gusto abitativo verso quello dei proprietari di ville, per lo più nobili romani, che, dalla metà del II sec. a.C. in poi, avevano iniziato a costruire lungo il golfo di Napoli, in magnifiche posizioni panoramiche, le proprie residenze d'*otium*. Se le grandi famiglie di un tempo avevano abitato nel centro di Pompei, fortemente integrati nella vita quotidiana della città grazie alle loro *familia* e ai loro *clientes* – vedi le botteghe installate nelle abitazioni, gli spazi ampi dedicati alla quotidiana accoglienza di questuanti, protetti e *clientes* –, i nuovi potenti trassero piuttosto la loro forza dal rapporto diretto con i politici romani, per cui tesero a spostarsi prima verso il perimetro della città per poi abbandonarla in maniera sempre più massiccia a favore della campagna o, appena possibile, della stessa Roma.

L'ascesa al potere di Augusto nel 27 a.C. induce nuove mutazioni politico-sociali nella già romanizzata Pompei. Molte delle vecchie prestigiose famiglie sannite, dopo cinquant'anni di estromissione dal potere cittadino, ritornano vittoriosamente in auge grazie al loro sostegno all'imperatore. Si affacciano inoltre figure di ex liberti che, arricchitisi con i commerci, possono dedicarsi ai nuovi culti imperiali, grandemente dispendiosi per chi volesse praticarli.

Ma dal 27 a.C. fino al primo distruttivo terremoto del 62 d.C. si sviluppa un processo di grande interesse per quello che riguarda il nostro specifico oggetto di studi: la costante, lenta sovrapposizione di diverse etnie e culture, favorite in questo periodo dall'arrivo di schiavi dall'oriente⁸ e dalle tante colonie romane del nord e del sud, genera un travaso di cultura e nuove abitudini religiose e sociali che conduce ad un'ulteriore

Pompei nell'era dell'Impero

ibridazione del modo di vedere il mondo, e quindi anche di rappresentarlo nelle proprie abitudini e anche nelle proprie case, da parte delle classi dominanti emergenti⁹.

Se peraltro l'ellenismo, visto in periodo repubblicano e del primo impero come decadenza dei costumi e rinnegamento della morigerata tradizione romano-repubblicana, diviene ostentata cultura di riferimento per gli imperatori dopo Augusto, personaggi che si cimenteranno sempre di più nello sfoggio e nella pratica delle arti, questo processo porterà a Pompei il moltiplicarsi di interventi in spazi pubblici limitatamente al culto imperiale (la *pietas augustea* prevedeva la creazione del culto dell'imperatore da adorarsi non *in sostituzione*, ma *accanto* a tutte le altre divinità) ed alla creazione di luoghi per lo svago delle masse come il Tempio della Fortuna Augusta e l'Edificio di Eumachia sul Foro, la Palestra Grande vicino all'Anfiteatro con la grande *natatio* e gli alberi secondo quanto prescritto dal trattato di Vitruvio, l'acquedotto che portava l'acqua dal Serino in città, potenziando grandemente la funzionalità delle Terme, permettendo di aumentare sensibilmente il numero di spettacoli acquatici, a favorire un uso crescente di fontane e canali anche nei giardini privati¹⁰. Le Terme divengono sempre più luogo d'incontro e di discussioni politiche e l'attenzione verso la città da parte dei ricchi signori si dirige sempre più nella direzione dell'abbellimento con raffinate fontane, terme *alla greca* con portici in marmo per il passeggio, così come fino ad allora era accaduto solo nelle case dei più ricchi. Anche l'antico Teatro Grande sannita viene rivestito di marmi e restaurato.

A questo proposito dice Zanker che “*da quando Augusto trasformò Roma in una città di marmo, ovunque [...] sorsero costosi edifici pubblici rivestiti in marmo [...] Il marmo era simbolo della cultura della nuova era, cui erano associate molteplici connotazioni. Gli edifici di marmo dimostravano che non si doveva ulteriormente temere il confronto con le città greche d'Oriente costruite in modo magnifico. Ma il marmo fu anche il segno della nuova etica politica. Prima soltanto i palazzi di città e le ville dei ricchi erano stati decorati con marmo, ora gli edifici della comunità risaltavano nel biancore rilucente. La quintessenza della privata lussuria si trasformò nel simbolo della pubblica magnificentia, dimostrando che, ora, gli interessi della comunità passavano davanti al lusso privato. I nuovi edifici garantivano la solidità del nuovo ordinamento, da cui ciascuno poteva trarre la propria sicurezza individuale*”¹¹.

In poche parole Zanker ci tratteggia una nuova tensione culturale grazie alla quale la città viene arredata alla stregua delle ricche case ed il popolo, massa eterogenea e multiethnica ma

sempre più fondamentale sostegno per la costruzione del proprio consenso elettorale e quindi delle personali carriere politiche a Roma, diviene *folla* che esprime consenso o diniego applaudendo o fischiando nella massa.

Questa dinamica succintamente raccontata produce una reale, moderna accelerazione nei contatti tra i diversi gruppi sociali all'interno di Pompei, oltre che tra la città e le altre ad esse vicine tutte sotto la pacificante ala protettrice romana. Di contro ha come inevitabile conseguenza una perdita di intensità nei fenomeni culturali (nel senso di picchi espressivi) cui corrisponde una diffusione verso la *base* di valori simbolici ed artistici prima retaggio di un ristretta *elite*, fatto che sul piano delle dinamiche del cambiamento figurativo e spaziale personalmente interpreto positivamente. Tale processo, dai risvolti incredibilmente vicini per carattere ed aspetti comportamentali nella dinamica tra le classi sociali che stiamo vivendo tra la fine del XX e l'inizio del XXI secolo, si accelera a Pompei per due fattori ulteriori: il progressivo abbandono dei ceti più abbienti della città — per Roma o per le ville extraurbane — ed il parallelo sorgere di nuovi culti, particolarmente quello di Iside, legato alla grande presenza di schiavi venuti da varie parti del vicino Oriente e dall'Africa del nord. Questo culto, che prometteva una vita ultraterrena, si adattava particolarmente alle difficili condizioni di vita degli schiavi e dei più disagiati in generale, finendo per soppiantarne altri più antichi e meno *consolatori*.

Nel mutato clima culturale (cui molti attribuiscono una negativa influenza sulla cultura abitativa e l'arte decorativa) e nel progressivo decadimento figurativo e rituale del culto Imperiale, sopraggiunge, il 5 febbraio del 62 d.C., un tremendo terremoto che distrugge totalmente Stabia e danneggia fortemente Pompei ed Ercolano. La rottura dell'acquedotto — mai più totalmente riparato —, la chiusura per molto tempo delle Terme (di cui si riaprono per prime quelle antiche del Foro in virtù della presenza degli antichi pozzi in profondità), cambiano radicalmente la qualità della vita di questo ricco centro dal quale spariscono praticamente in un sol colpo molte delle attività commerciali che ne avevano decretato la ricchezza e lo sviluppo, e le nuove, rapidamente generate, ricchezze (come abbiamo tristemente sperimentato anche noi nel sud Italia a seguito del terremoto del 1980) le realizzano imprenditori e speculatori edilizi improvvisati e senza scrupoli. La città resterà un cantiere praticamente fino alla sua fine: il foro rimarrà un ammasso

*Gli ultimi anni:
dal terremoto del
62 all'eruzione
del 79 d.C.*

di macerie fino all'ultimo e l'unico centro di culto interamente restaurato prima del 79 sarà il Tempio di Iside (ad opera di un ricco privato) oltre alle nuove e ricche Terme Centrali che erano ancora in ultimazione quando sopraggiunge l'eruzione finale del Vesuvio. Solo nelle regioni VI ed VIII – quelle residenziali di origine sannita – i restauri erano praticamente completati quando la massa enorme di polveri e lapilli sommergerà Pompei.

Gli ultimi anni di vita della città vedono un ricambio di classi sociali quasi totale: nascono nuove esigenze abitative, più intensive, e nuovi ricchi restaurano o decorano le case acquistate dopo il terremoto tentando di simulare il gusto abitativo delle ville, producendo in realtà inconsapevoli salti di scala e deformazioni dei modelli che rendono, a nostro parere, di grande modernità ed interesse quest'ultima produzione abitativa. La città è come abbandonata a sé stessa ed i modelli "culturali" si modificano più liberamente spostandosi dal modello più omogeneo (collettivo) precedente ai molti individuali e soggettivi di quest'ultima convulsa fase sociale. Ed anche in ciò consiste la modernità di questa ultima produzione, in quanto mantiene la costante caratteristica di investire la casa privata dello storico ruolo di principale simbolo del proprio *status* sociale¹² da parte delle nuove classi emergenti, quindi, per noi, uno straordinario bacino di conoscenza e sperimentazioni spaziali ed architettoniche, impure, contaminate, quindi ricche e stimolanti culturalmente.

La terribile descrizione dell'eruzione del Vesuvio ad opera di Plinio il Giovane indirizzata a Tacito ci restituisce il dramma umano di tanti uomini, donne e bambini che restarono imprigionati sotto la pioggia di lava e lapilli, di chi cercò di scappare, di chi restò pensando di proteggere i propri beni materiali, di chi morì asfissiato, di chi morì sotto i crolli e le macerie.

L'amore per l'architettura non soppianta del tutto un certo senso di pudore che ci prende ancora oggi nell'entrare a guardare queste case, avendo la consapevolezza di entrare dentro un *privato* che la catastrofe ha solo cristallizzato in un momento particolare della storia, ma non cancellato. Chi percorre oggi questi luoghi non può evitare di sentire la presenza di quelle persone e, incastrati tra i muri e gli spazi delle loro case che così avidamente noi uomini di venti secoli dopo percorriamo e riviviamo, la vitalità dei loro messaggi esistenziali, quasi Pompei fosse una bottiglia lanciata nel mare del tempo per noi, uomini e donne del loro futuro. E allora il nostro pudore trova nelle potenti parole di Le Corbusier il più caldo e rispettoso omaggio a quella cultura ed alla meraviglia che ancora oggi

suscita, quando, di fronte alla splendida casa del Poeta Tragico, esclama: *“la grandezza maestosa, l’ordine, l’ampiezza magnifica: siete nella casa di un romano. A cosa serviranno queste stanze? E’ fuori questione. Dopo venti secoli, senza allusioni storiche, sentite l’architettura e tutto ciò è in realtà una casa molto piccola”*¹³.



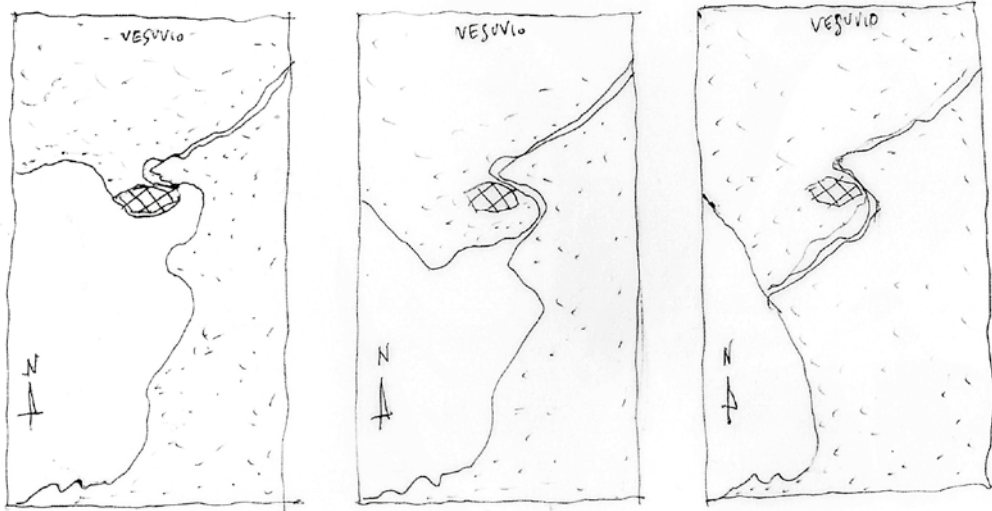
Frammento a doppio ordine del portico del Foro.

Note

1. Molto ricca è la bibliografia su questa discussa fase originaria di Pompei. Per semplicità rimandiamo in particolare agli esaustivi scritti Lepore E., *Il quadro...* cit., e Ward-Perkins J.B., *Note di topografia e urbanistica*, entrambi in Zevi F. (a cura di), *Pompei* 79, cit.
2. Su questo argomento, molto discusso tra gli archeologi, ci sembra che dica una parola particolarmente ragionevole e stimolante per la nostra ricerca E. Lepore, affermando che “...il concetto di ellenizzazione [...] continui ad esercitare una suggestione generalizzante e astratta, senza che si individuino i termini concreti; non solo esteriormente culturali (si tratta di cultura materiale o di civiltà scrittoria o artistica), della trasformazione delle società indigene su cui si esercita l'influenza greca [cui si accompagnano] altri fenomeni di pluralismo culturale eterogeneo, com'è il caso della diluita presenza ed eredità etrusca nella valle del Sarno...”, cfr. Lepore E., *Il quadro storico*, in Zevi F. (a cura di), *Pompei* 79, Napoli, 1979, p. 14.
3. Strabone, V, 4, 8, citato in Lepore E., *Il quadro...* cit., p. 15.
4. Ibidem.
5. In particolare di queste pagine ci sembra interessante ricordare la suggestiva (probabile) ricostruzione della linea di costa avanzata da questo autore, che descrive un luogo molto diverso da quello oggi effettivamente visibile, con un duro costone di basalto a strapiombo sul mare a fianco del quale sfociava il fiume Sarno, riportato nella fig. 1. Un sito incantevole e visivamente delimitato dalla penisola sorrentina a sud-est, il capo di Miseno (estrema propaggine dei campi Fregrei) a nord-ovest, ed il maestoso cono del Vesuvio a nord, cfr. Ward-Perkins J.B., *Note di topografia...* cit., pp. 27-39.
6. Su questa trasformazione dell'insediamento ha studiato in particolare Hans Eschebach il quale ritiene che il primo nucleo di Pompei, cui dà il nome di “*urbs quadrata*” o “*fase I*”, fosse un “...abitato [...] diviso in quattro quadrati uguali da due strade che si intersecano ad angolo retto vicino al centro [dove] il foro avrebbe occupato uno spazio aperto nell'angolo fra le strade settentrionale ed occidentale...”. Sempre secondo questo autore la “*fase II*” avrebbe portato all'ampliamento della cinta muraria alla misura che ancora oggi vediamo, Eschebach H., *Die stadtebauliche des antiken Pompeji* (Romische Mitteilungen, XVII Ergänzungsheft), Heidelberg, 1970 (in seguito Eschebach), citato in Ward-Perkins J. B. *Note di topografia...*, cit., p. 29.
7. Per notizie più approfondite su questa fase dell'edilizia pubblica a Pompei rimandiamo all'esaustivo lavoro Zanker P., *Pompei*, ...cit., in particolare al capitolo *Colonia Cornelia Veneria Pompeianorum*, p. 71 e sgg.
8. A tal proposito scrive Lepore che “la tradizione sociale dell'aristocrazia campana andò, dunque, fondendosi con quella degli *optimates* romani, le clientele e la manodopera dipendente di contadini e pastori fu gradualmente affiancata, poi forse sostituita del tutto, da schiavi”, Lepore E., *Il quadro...* cit., p. 18.
9. Il tema, ricorrente in questo studio, del valore di auto-rappresentazione che svolge la casa privata, in particolare in Pompei, riprende stimoli e sollecitazioni di vari autori come Zanker e Lepore come più volte ribadito. In particolare quest'ultimo studioso rimarca come le affermazioni in merito alle manifestazioni di questa civiltà debba avere un carattere sostanzialmente qualitativo in quanto “suggerire un ordine di grandezza resta importante, ma considerazioni qualitative lo sarebbero di più”, Lepore E., *Il quadro...* cit., p. 20.
10. Per questo argomento si rimanda all'esaustivo ed approfondito scritto Zanker P., *Pompei...* cit., p. 92 e sgg.
11. Idem, p. 128.
12. Su questo interessante argomento ha particolarmente studiato Zanker il quale, a tal proposito, afferma che “ciò che si può dire con sicurezza è che la diffusione del nuovo stile abitativo [del vivere in villa, n.d.a.] è un fenomeno generale che determina il modo di abitare in tutto l'Impero romano fino alla tarda antichità;

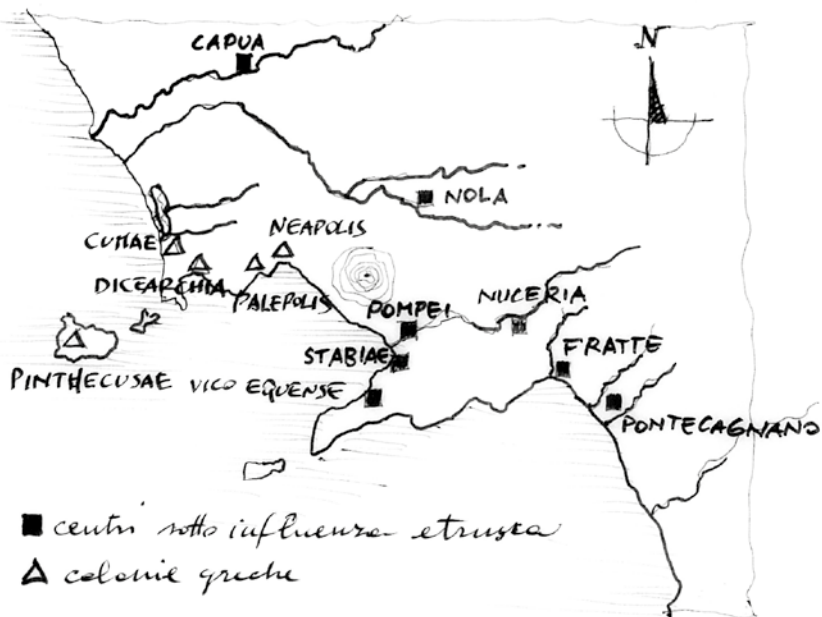
tale affermazione vale almeno per i valori che stanno alla base delle varie forme simboliche. Le singole realizzazioni assunsero forme assai diverse nel corso delle generazioni, ma la visualizzazione simbolica di cultura, lusso e piacere di vivere in un quadro unitario, attuata per la prima volta nello stile abitativo della villa, si affermò ovunque. Questo modo di abitare rappresenta perciò qualche cosa di più di un caso particolarmente eclatante di imitazione di status [...] Il nuovo gusto abitativo divenne simbolo ed espressione di una concezione e di un programma culturali insieme con le relative forme di vita quotidiana". Più avanti aggiunge: "appartenenza vuol dire di più: il processo di diffusione del nuovo stile abitativo e del suo adattamento a condizioni modeste era anche un processo di appropriazione e interiorizzazione da parte di chi non poteva permettersi né il lusso né una cultura elevata; era un processo di astrazione, se si vuole, addirittura di sublimazione, e ne possiamo agevolmente osservare lo sviluppo nelle stesse pitture murali", idem, pp. 25-27.

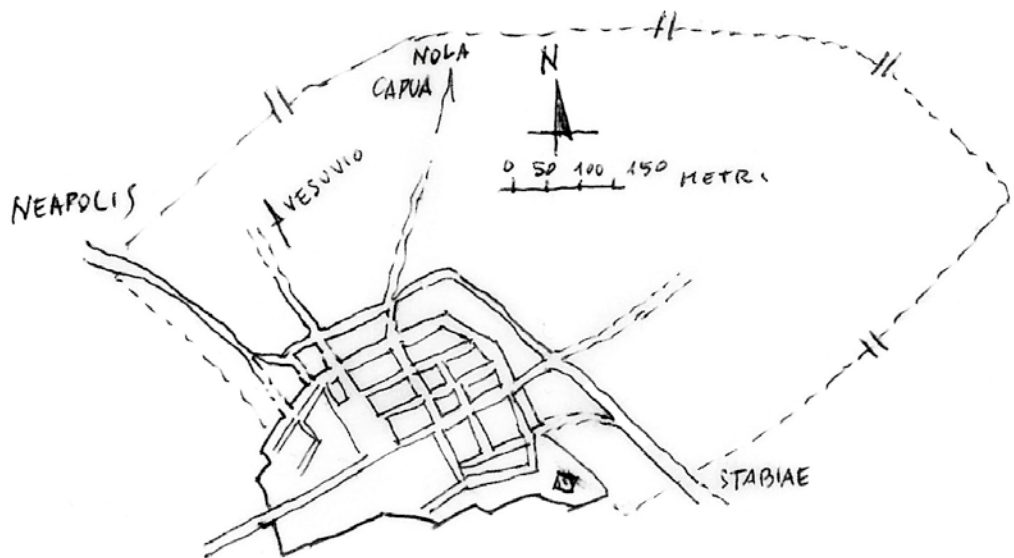
13. Le Corbusier, *Verso una architettura*, ed. it, Milano, 1973, p. 149.



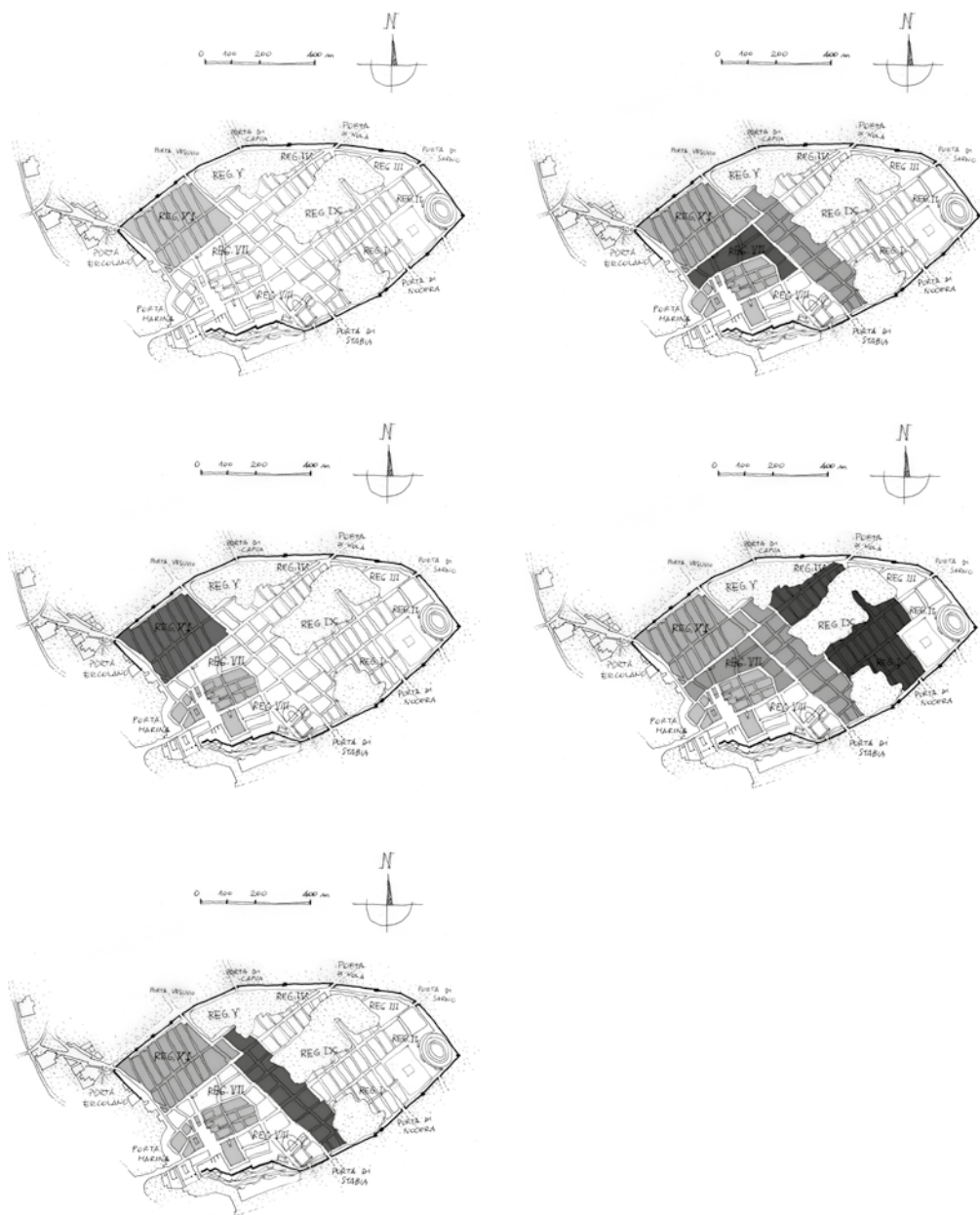
1. Schema dell'avanzamento della linea di costa dal V sec. a.C. ad oggi.

2. Schema del tratto di costa campano intorno al golfo di Napoli con evidenziati i principali centri ad influenza etrusca e le colonie greche tra il VII sec a.C. e il I sec. d.C.





3. Schema dell'impianto del primo nucleo della Pompei sannita del VI sec. a.C. e tratteggiato l'andamento della cinta muraria dell'ultima fase.



4-8. Diagrammi generali della città di Pompei a noi pervenuta con evidenziati: il primo nucleo della fase arcaica del VII sec a.C. (fig. 4), la seconda fase di sviluppo urbano III-II sec a.C. (fig. 5), la terza fase edilizia (fig. 6), la quarta fase di espansione urbana (fig. 7), e la quinta e più recente fase di espansione urbana che vede la presenza di lotti non interamente edificati (fig. 8).



9. Schema complessivo della Pompei messa in luce con gli scavi archeologici con evidenziate le principali opere a carattere pubblico che animavano la città durante nella prima fase di vita della Pompei Colonia Romana istituita nell'80 a.C.

DINAMICA DELLO SPAZIO PRIVATO A POMPEI

Le forme plastiche costituiscono un ordine e si ha ragione di pensare che un ordine siffatto è animato dal movimento della vita.

Henri Focillon

Prima di entrare nello specifico della casa ad atrio a Pompei, ci sembra opportuno tratteggiare la struttura ed il senso della casa ad atrio italica arcaica da cui deriva. Per far ciò ci riferiremo in particolare allo studio di Emidio De Albentis¹ che sintetizza e include lavori di molti altri studiosi.

La “domus” italica

La struttura abitativa a capanna di questa abitazione molto diffusa nell'Italia centrale raggiunge la prevalente forma quadrangolare nella seconda metà dell'VIII secolo a.C. sotto lo stimolo dei primi contatti con le comunità greche. Questo impianto funzionale si mostra adatto “*sia a nuove consuetudini abitative dei ceti medi e medio-piccoli emergenti, sia, per la sua evidente duttilità strutturale, alle esigenze sempre crescenti che sarebbero scaturite dal lento rafforzarsi del potere delle “gentes” più intraprendenti*”².

L'arcaica struttura abitativa si evolve verso il VI secolo a.C. attraverso l'annessione, tramite un muro, di uno spazio aperto a cui si accede in asse alla casa stessa (vedi dis. 10). Se talvolta è presente qualche vano laterale, è la stanza di fondo che progressivamente assume il ruolo simbolicamente più importante; ciò “*sembra ormai attestare l'avvenuta formazione del tablinium [...] che per più versi è il luogo della casa deputato all'esaltazione ideologica del pater familias*”³. La casa che così si organizza ha una dichiarata chiusura verso l'esterno e si rivolge totalmente verso lo spazio aperto interno alla casa stessa, quello che poi diverrà l'*atrium*: *vestibulum*⁴, *tablinium*⁵, *alae*⁶, *cubicola*⁷ si disporranno progressivamente intorno all'*atrium*⁸, raggiungendo, nel corso del tempo, la compiuta formulazione del sistema composto dall'insieme vestibolo\atrio\tablinio come il trattatista Vitruvio ce l'ha poi tramandata (vedi dis. 11). La complessa macchina ideologica descritta era fortemente finalizzata all'autorappresentazione del padrone⁹, che, dall'antichità della sua stirpe (testimoniata dalle immagini degli avi) e dalla lunga tradizione di potere (che le tavole degli avi magistrati conservate testimoniavano) accampava il diritto al potere politico che la clientela, quotidianamente affollata davanti l'ingresso di casa, testimoniava e suffragava. Successivamente la classe dirigente “*accentuò [...] il valore delle memorie e delle glorie famigliari e gentilizie come ulteriore strumento di legittimazione del potere*”¹⁰, affiancando tale tradizione in età tardo repubblicana con il mito della *paupertas* dei fondatori della repubblica, nel tentativo di contrastare politicamente la crescente ellenizzazione della cultura romana e quindi la conseguente legittimazione di nuove famiglie e gruppi di interesse. Queste famiglie, non potendo accampare radici nella lontana fase arcaica di costituzione della Roma repubblicana, erano tenute costantemente al margine della vita politica che contava.

Persistenza: la casa e la memoria

*“La casa ad atrio illustra il concetto romano di spazio. Il suo vano principale, centralizzato, illuminato dall’alto, è penetrato da un asse longitudinale che, partendo dall’ingresso, percorre il giardino del peristilio fino al lato opposto. Sotto certi aspetti, la casa ad atrio è affine alla casa greca con cortile. Ma, mentre il carattere dominante della casa greca è l’isolamento, la casa romana, grazie alla sua disposizione assiale, diventa parte di un sistema spaziale complesso [fa sistema con lo spazio urbano cui si lega compositivamente, n.d.a.]. Perciò essa può essere considerata una sintesi ideale di “funzioni” pubbliche e private, e allo stesso tempo è chiusa e aperta al rapporto con l’ambiente. L’asse longitudinale termina in una “esedra”, la sala di ricevimento del “pater familias”. L’asse può essere interpretato perciò come un simbolo di autorità, a somiglianza dell’asse dominante del tempio romano”¹¹. Nell’estrema sintesi di questo brano di Norberg-Schulz troviamo tratteggiato anche il carattere fondamentale della prima residenza ad atrio di epoca sannita a Pompei, impianto che ad esempio è perfettamente ancora leggibile nella cosiddetta *casa del Chirurgo* (nella prima fase assolutamente rigoroso, oggi ne vediamo lo spazio modificato dagli interventi intervenuti dopo il sisma del 62 d.C.): l’asse come struttura portante della rappresentazione spaziale e simbolica della casa, luogo dell’autorappresentazione del potere del signore, come abbiamo visto, che Norberg-Schulz mette in continuità di senso con il luogo del culto (il tempio) ed ancora di più con la struttura stessa dell’universo secondo il romano dell’epoca¹².*

Ecco come Le Corbusier, parlando di una piccola ma preziosa casa quale è la *casa del Poeta Tragico*, sottolinea poeticamente lo stesso valore compositivo: *“ancora il piccolo vestibolo che toglie dai vostri pensieri la strada. Ed eccovi nel cavedio (atrium), quattro colonne nel mezzo (quattro cilindri) si innalzano all’improvviso verso l’ombra del tetto, sensazione di forza e testimonianza di mezzi possenti [...] A destra, a sinistra, due spazi d’ombra, piccoli. Dalla strada di tutti e brulicante, piena di cose pittoresche, siete entrati nella casa di un Romano. La grandezza maestosa, l’ordine, l’ampiezza magnifica: siete nella casa di un Romano. A che cosa serviranno quelle stanze? È fuori questione. Dopo venti secoli, senza allusioni storiche, sentite l’architettura e tutto ciò è in realtà una casa molto piccola”¹³. La potenza di questa descrizione è tale da cogliere ancora oggi il succo del senso spaziale e simbolico della struttura primaria della casa ad atrio pompeiana e anche della ragione del nostro interesse per questi ruderi: Le Corbusier ritenuto (a mio parere non sempre a ragione) padre del funzionalismo moderno, incita a vedere il senso profondo dei valori*



Botteghe all'esterno del *Macellum* verso il tempio di giovedì.

dell'architettura quando il dato funzionale si affievolisce, così come chiaramente accade a Pompei.

Entrambi i passi riportati, a distanza di quasi novant'anni, toccano e descrivono il senso principale della casa pompeiana del periodo sannita-romano, peraltro ancora vicina alla struttura organizzativa della casa italica arcaica la cui configurazione dalla forte caratterizzazione formale-significativa persisterà a lungo nelle città italiche di cultura romana⁴. Per dichiarare lo stretto legame tra la residenza ed il luogo del commercio, cosa che contribuiva a generare quella posizione economica di preminenza dei proprietari delle case ad atrio nella vita politica della città, l'assetto planimetrico prevedeva che due botteghe aperte verso la città fossero posizionate sui lati delle *fauces* di accesso all'atrio cuore della casa. Nel tempo questo schema ha conosciuto una serie di interessanti varianti spaziali come ad esempio la soluzione delle botteghe della *casa di Sallustio* (in continuità visiva con il vestibolo e quindi con l'atrio), tutte comunque aventi come effetto finale quello di negare\occultare un prospetto vero e proprio della *domus* risolto sostanzialmente con un muro duro e chiuso verso la città che prende spazio (i negozi) e, solo quando il dominus lo consentiva, svelava la *domus* aprendo il portone del vestibolo, di fatto attivavano il dispositivo di auto-rappresentazione spaziale (che abbiamo analizzato) verso la città. La casa, a chi percorra la strada urbana, è ancora oggi percepibile sostanzialmente attraverso la profondità: il passante che si fosse affacciato avrebbe visto (o meglio intravisto) sul fondo il tablinio, luogo simbolico per eccellenza, e solo filtrato attraverso di esso l'*ortus* e poi, nell'ultima fase

edilizia, il peristilio con giardino interno. Così scrive Michelucci per descrivere questa successione di fasi percettive: “*si entra e si passeggia nella casa con lo stesso piacere col quale si passeggia per la piazza, che sentiamo accessorio della casa. La casa risulta qui perfetta, e i suoi elementi trascendono l’individuo particolare per asurgere ad una vera e propria risultanza sociale: sono case che portano in embrione lo spirito della città come la cellula porta la forma del suo organismo*”¹⁵. Come nella descrizione precedentemente riportata, anche il maestro toscano coglie il duplice valore del vestibolo, luogo in cui lo spazio si restringe inquadrando percettivamente il terminale di questo asse (il tablinio), oltre che generare un rapporto quasi tattile tra l’uomo e le mura decorate¹⁶, meccanismo spaziale capace di accentuare l’ampliarsi dell’atrio. Qui Michelucci coglie con esattezza la continuità – direi la filiazione – del senso urbano dallo spazio domestico con una progressione coerente con la struttura sociale del tempo e che abbiamo più sopra richiamato. Il cromatismo delle pareti, dalla finitura lucida e policroma del Primo Stile¹⁷, concorre ad una definizione ulteriore della continuità di senso tra la città e la casa, la quale si configura come un interno urbano alla piccola scala. A Pompei in particolare è negli atri delle *domus* che si fa la politica della città, assumendo il reale valore di *piazze* (anzi di una successione di *piazze*) centro della vita politica al posto del Foro, sotto l’autorità morale del *dominus* derivata dalle figure degli avi che campeggiano bellamente a vista nello spazio pubblico della casa, segno di continuità con le origini¹⁸, fonte di autorevolezza e quindi di potere pubblico.

La casa sannita del II secolo a.C.: la casa-città

Quanto finora visto racconta i valori fondamentali della casa ad atrio fino al momento nel quale non interviene qualcosa che può essere considerato un vero e proprio fattore di destabilizzazione dello stretto rapporto tra forma (chiusa) e senso spaziale (definito). L’elemento che incrina la chiara struttura

formale-simbolica della casa è la “cultura”, ossia quel processo che gli archeologi chiamano *di ellenizzazione*.

Con ciò non può essere inteso una pedissequa quanto improbabile riproposizione di modelli spaziali e formali greci in una architettura, come quella romana, che Norberg-Schulz definisce come “*uno stile internazionale non legato ad una particolare situazione geografica*”¹⁹, caratterizzata da una spazialità “attiva” (diversamente da quella greca in cui lo spazio è una sorta di intervallo in cui sono immersi i corpi scultorei della costruzione), in cui la massa delle pareti preme sullo spazio conformandolo²⁰. La grecità mitizzata nel periodo della tarda

Repubblica è pienamente congruente con la struttura culturale romana, benché tale posizione sia ufficialmente osteggiata dal potere centrale in quanto “corruttrice dei costumi”, con la conseguenza ovvia che una maggiore disponibilità di riferimenti (non più solo la tradizionale casa arcaica) realizzerà un’accelerazione nella ricerca spaziale e architettonica. Peraltro a Pompei l’allargamento dei commerci porta nel tempo ad una presa di coscienza della *nobilitas* come reale e innovativa classe di riferimento, per cui si determina una maggiore contrapposizione tra le varie classi sociali con una conseguente accentuazione dell’individualismo e del personalismo da parte dei più potenti, fattore che si risentirà anche nell’organizzazione della *domus*.

Se il desiderio del ricco pompeiano è quello di *catturare* all’interno del recinto della propria casa un giardino con porticati *alla greca* per sé ed i propri ospiti (ed il nome peristilio ne dichiara anche etimologicamente la sua origine) l’ellenismo è la giustificazione intellettuale apparente di questo processo, perché non c’è nulla di più romano, a nostro giudizio, dei peristili della casa di Pansa o della casa del Fauno così come quelli della casa dei Dioscuri.

Per la prima volta l’asse fondativo che generava il centro spaziale e figurativo della casa²¹ (l’atrio) nell’intersezione con l’asse secondario delle *alae*, si arricchisce di altri assi tra loro ortogonali che, moltiplicando i centri spaziali e significativi della nuova casa-città, ordinano un nuovo universo spaziale²². I potenti proprietari di queste case (dalla superficie planimetrica superiore a molti palazzi reali ellenistici coevi) realizzeranno, aggregando più case ad atrio del primo periodo, una successione di giardini e fontane che, con lo sfondamento dell’antico tablinio, sono spesso visibili sin dalla strada: “*in fondo* [dopo il tablinio, n.d.a.] *lo splendore del giardino visto attraverso il peristilio che dispiega con un gesto largo questa luce, la distribuisce, la segnala, estendendosi lontano a destra e sinistra, definendo un grande spazio*”²³.

E’ ora evidente come qui, in questo tipo di casa, la *natura* sia tutta un *artificio*. L’uomo è il vero artefice di questa meraviglia: il romano (e tali i sanniti aspiravano ad essere), sempre più padrone del mondo conosciuto, tende *culturalmente* alla natura dalla quale proviene, natura che così mostra essere sotto il dominio della sua intelligenza e potenza, sentendosi ora l’uomo romano capace e abile nel gestirla e, in un certo senso, controllarla.

Ben diversa è la percezione di questo rapporto nei portici delle piazze o nelle case a *pastas* greche²⁴, dove la cultura prevedeva i

cittadini consapevoli della dipendenza dell'uomo dalla natura e dalle sue leggi, in un contesto culturale dove i miti tentavano di interpretarne i sensi arcani.

Nella Pompei del II secolo a. C. il processo sopra ricordato si realizza in case non più organizzate intorno ad un unico centro, ma con una serie di centri spaziali e di nuovi sensi, luoghi diversi pur se connessi, in cui il padrone di casa poteva addentrarsi allontanandosi progressivamente dalla strada e quindi dalla calca della città e portare gli ospiti più importanti nei diversi triclini e peristili con giardini che per meglio adeguarsi alle temperature delle diverse stagioni prospettavano a nord e a sud. Zanker, nel descrivere con acutezza il gusto abitativo dei romani in questo periodo²⁵ e il coevo uso dello spazio e dell'arredo, ci dà una mano per intendere quanto poteva verosimilmente accadere nella casa di questi potenti commercianti di olio e vino che vivevano alle falde del Vesuvio verso la fine del II e l'inizio del I secolo a.C.. Le loro case erano realizzate con una chiara gerarchia tra spazi padronali e spazi della servitù, riconoscibili per l'interrompersi dei ricchi apparati decorativi pur se in continuità spaziale con essi. Spazi dai valori d'uso abbastanza scarsamente specializzati dotati di poche attrezzature mobili, cosa che permetteva di valorizzare maggiormente le pareti delle stanze, decorandole interamente. Il pregio principale di queste stanze era dato proprio dal rapporto visivo-percettivo tra la complessa successione di piani liberi e visibili: pareti, pavimento e soffitti si equilibravano in un *unicum* percettivo. Resta ancora da chiarire se, come è molto probabile che fosse, alcune stanze da letto più "private" fossero collocate al primo piano intorno all'atrio. In case di questo tipo tutti vivevano negli spazi di passaggio centrali, negli atri e nei peristili, ed incontravano tutti: bambini, vecchi, servi e *clientes*, questuanti e padroni di casa, tutti radunati intorno a quella vivificante e dolcissima luce zenitale che entrava dall'*impluvium*, una luce resa ancora più suadente dal continuo modificarsi per effetto del ricco cromatismo di pareti e pavimenti.

Già comprendere quanto fossero affollati e vissuti questi luoghi dà chiaramente l'idea del diverso concetto di *pubblico* e *privato* rispetto a quanto oggi possiamo intendere, specie dopo aver introiettato i concetti di *privacy* di anglosassone derivazione lungo tutto il '900. Per il pompeiano come anche più in generale per il romano di quel periodo, così come anche per gli abitanti delle città italiane vissuti fino alla metà del '900, i valori di *privato* e *pubblico* avevano valenze assai diverse da quelle che noi, oggi, siamo abituati a percepire come ovvie e naturali.

Anche il cibo, o meglio la *cultura del mangiare*, divenne in questa fase elemento determinante per il nuovo ricco pompeiano. Grazie al valore di rimembranza che il *mangiare ritualizzato* alla greca portava con sé ecco che la casa, fino ad allora così poco attrezzata sul piano funzionale e dell'arredo specifico (risolto per lo più da semplici oggetti mobili che spostati a seconda delle occasioni permettevano di realizzare il convivio, l'incontro con gli ospiti, il dormire, ecc...²⁶) incominciava ad organizzare spazi dall'uso specializzato, particolarmente quelli per il mangiare, per la sosta e per la sauna. In particolare il mangiare sdraiato (riferimento al culto dionisiaco che esprimeva per l'uomo pompeiano la propria partecipazione alla grande cultura greca, cosa spesso non consentita alle donne²⁷ in fase repubblicana in quanto ritenuto sconveniente) induce spesso a realizzare triclini (ossia sale con tre letti per mangiare capaci ciascuno di ospitare almeno tre ospiti) in muratura, al coperto e talvolta sotto pergole nei giardini, che diventano così vere e proprie attrezzature fisse, micro-architetture che strutturano, perennemente, lo spazio del convivio talvolta affiancate da fontane e vasche che in tal modo caratterizzavano sempre più mono-funzionalmente quegli spazi. In tale fase la casa signorile si dilata in diversi luoghi, mutuando non a caso la relativa nomenclatura dalla cultura greca (*oeci, exedrae, diaetae, triclinia*)²⁸. Anche l'apparato decorativo e iconografico sarà, per la prima volta, partecipe del racconto della funzione che si deve svolgere in un certo luogo, come sottolinea lo stesso Cicerone, dovendo adattarsi alla funzione che si attribuisce di volta in volta alle stanze. Nella prima fase Sannita, invece, era escluso assolutamente ogni richiamo naturalistico essendo il Primo Stile decorativo uno stile di reminiscenza tettonico-costruttiva, astratto e geometrico.

Le ricche case ad atrio della fine del II secolo a.C., quasi sempre dotate di giardino interno (a volte piccolissimo, ma presente) e peristilio vedono crescere il prestigio politico dei proprietari divenendo di conseguenza dei veri e propri luoghi pubblici. Talvolta, nei casi più eclatanti, vedono modificare radicalmente il modo di usare lo spazio interno. In particolare il vestibolo, che prima vedeva accumularsi i *clientes* in attesa di omaggiare il *dominus* e ricevere disposizioni da svolgersi, diviene insufficiente a contenere le diverse centinaia di persone che oramai si accalcavano quotidianamente in una casa come ad esempio quella del Fauno. In quel caso specifico l'atrio diviene luogo pubblico d'attesa ed incontro per molte persone; non è più il cuore della vita familiare, che perciò deve spostarsi più all'interno, sempre meno a diretto contatto con la strada. Questa

modificazione dell'uso dell'atrio è probabilmente alla base del senso che la parola "atrio" ha nella lingua italiana: un luogo di ingresso piuttosto che un centro della vita familiare. Ciononostante fino a che Pompei vivrà, la successione rituale di spazi di diverso valore e dimensione da percorrere, ritualmente, secondo un preciso ordine (porta d'ingresso, le *fauces* del vestibolo, quindi l'atrio, e poi tablinio) resterà simbolicamente per lo più immutata. Se la descrizione sembra privilegiare una lettura planimetrica e quindi bidimensionale della casa, a questo punto è opportuno evidenziare come in questo procedere giochi un ruolo determinante il piovare della luce dall'alto che taglia per contrasto il primo piano, buio, del vestibolo, lasciando sul fondo di nuovo in ombra il tablinio: l'accedere era evidentemente ritmato e cadenzato dal muoversi in uno spazio dove la luce, verticale, teatralizzava e rendeva leggibile il valore dei luoghi e le loro decorazioni.

Ma in questo periodo il processo di "acculturazione", con la progressiva contaminazione alla greca delle rigorose case sannitiche non produce solo grandi dimore palazziali, ma vede piuttosto la trasformazione, talvolta estremamente ridotta sul piano quantitativo e dimensionale ma non per questo meno significative sul piano del senso, di antiche case sannitiche della Regione VI come ad esempio quella del Chirurgo (tra le più antiche, del V sec. A. C.) e quella, più famosa, del Poeta Tragico (II sec. A. C.). Specialmente quest'ultima raggiunge livelli tali di qualità spaziali, legati alla sua piccola misura ed alle delicate alterazioni delle giaciture assiali e percettive che più avanti analizzeremo capaci di farci sentire l'estrema modernità delle maestranze e degli architetti di quel periodo, e quindi la dirompente trasformazione del senso che un grande complesso di architetture domestiche e la città stessa attraversano e vivono nel passaggio tra il II e I sec. a.C.. L'atteggiamento di maggiore modestia e morigerazione che una serie di piccole dimore patrizie, come appunto la casa del Poeta Tragico, esprimono era coerente con lo spirito che si raccomandava nell'ultima fase repubblicana. Cicerone arriva a identificare con precisione la casa con lo spirito del suo *dominus* quando scrive che *"la casa di un uomo di elevata condizione per carica e prestigio [...] ha per fine l'utilità pratica, che deve guidare la disposizione planimetrica, senza tuttavia tralasciare la cura per la comodità e il decoro [...] Il valore personale (del padrone di casa) deve adornarsi di una casa [all'altezza], ma esso non può essere ricercato soltanto nella casa, né il padrone deve trarre prestigio dall'abitazione, ma l'abitazione dal suo padrone [...] un'abitazione grandiosa torna spesso a discredito del suo padrone [...]"* Inoltre, specie se sei tu stesso a costruire,

*devi farti scrupolo di non oltrepassare la misura nella spesa e nella magnificenza: ciò è un grande male, anche perché si dà un cattivo esempio [...] Molti, invece, hanno imitato solo lo splendore delle sue ville! Splendide ville, cui occorrerebbe certamente porre un limite ripristinando (maggiore) equilibrio. La stessa moderazione dovrebbe essere trasferita ad ogni pratica e stile di vita*²⁹.

Il processo che si mette in atto dalla proclamazione di Pompei quale colonia romana trasformerà il modo di abitare in una nuova forma di *reminiscenza culturale*³⁰ che lentamente, ma inesorabilmente, scompaginerà la chiusura ed il rigido, antico ordine formale della prima casa ad atrio, tendendo al limite estremo di villa Adriana. Quella meravigliosa casa-città, così strettamente legata al territorio su cui si distende organizzandosi in una forma organica costituita da più centri e direzioni, oltre che divenire per gli architetti dei tempi successivi luogo per eccellenza della *reminiscenza*, grazie anche al famoso libro di Margaret Yourcenar, è in fondo l'approdo più splendente di un lento processo di contaminazione e modificazione. Processo accompagnato da un parallelo mutare della decorazione parietaria che da astratta e geometrica (I Stile, IV-II sec a.C.) diviene nel periodo coloniale romano caratterizzato da sfondamenti prospettici che caratterizzano il cosiddetto II Stile (intorno 80-50 a.C.). Successivamente nell'età di Claudio, collegandosi al classicismo augusteo romano si afferma il III Stile, più astratto, sempre tripartito compositivamente, dove campi a pannello monocromo contengono piccoli quadretti con rimandi mitologici. Nelle parti di connessione leggeri accenni ad astratte strutture prospettiche, esili e tettoniche, aumentano il senso tridimensionale rispetto al II Stile. Il IV Stile è quello decisamente più presente a Pompei in quanto corrisponde al gusto più "barocco" che si era oramai affermato in età imperiale ed era alla moda durante la grande trasformazione edilizia che la città stava subendo dopo il distruttivo terremoto del 62. Spesso per questa ragione si vedono a Pompei nuovi affreschi che si sovrappongono ai precedenti, segno di una modernizzazione dell'apparato decorativo parietale che procedeva parallelamente alla modificazione della struttura spaziale (e quindi di senso, come abbiamo accennato) nell'ultima fase edilizia della cittadina vesuviana³¹.

Modificazione: la natura come forma culturale

Pompei e le città campane in generale nel loro sviluppo ellenizzante si erano caratterizzate come abbiamo visto per un particolare sviluppo della cultura dell'abitare, facilitate in ciò da una concreta e vantaggiosa distanza da Roma dove, inizialmente, questa esterofilia non poté essere manifestata pub-

blicamente in quanto ritenuta espressamente in contrasto con gli austeri valori tradizionali, arrivando a riprendere pubblicamente coloro che vi si adeguavano con l'accusa di *luxuria*.



A Pompei, dunque, questa generale apertura culturale verso l'oriente (nei costumi, nei culti) a riguardo dell'abitare poté liberamente essere espressa e trovare originali forme architettoniche con più facilità: la libera espressione culturale generò un processo di enorme interesse in sé e, per quanto riguarda il nostro studio, un ancor più interessante processo indotto relativamente alla modificazione dello spazio della casa ad atrio. Il processo è anche da collegarsi allo sviluppo e diffusione della costruzione di ville dell'aristocrazia romana nelle campagne e sulle coste meridionali, in particolare su quelle campane che, per la relativa vicinanza a Roma e la bellezza e varietà naturali, per il clima mite oltre che per la ricchezza delle colture sui ricchi terreni vulcanici della *Campania felix*, divenne il luogo preferito per realizzare un *mondo* privato lontano dalla politica e dalla società romana, dalle sue critiche feroci e talvolta distruttive per carriere lungamente e faticosamente costruite. Le ville d'*otium* costituirono così quei luoghi in cui i nobili romani poterono liberamente esprimere le proprie preferenze culturali, divenendo lentamente, a partire dal II secolo a.C., il nuovo e vincente modello abitativo di riferimento. Il tempo libero trascorso in queste case, non più chiuse ed introverse ma finalmente e per la prima volta aperte verso la natura, permise lo svilupparsi di *“determinati rituali, che potevano svolgersi realmente, o anche soltanto nelle menti degli abitanti e dei visitatori. Si conversava nel ginnasio, che idealmente si trovava ad Atene, ma in realtà nel cortile colonnato del peristilio; si passeggiava lungo un canale, un euripus, che ricordava la voluttuosa vita di Alessandria; si conducevano discussioni dotte con gli amici, in parte addirittura con filosofi greci che facevano parte della famiglia e vivevano nella casa”*³²; le sculture presenti nel giardino stimolavano a conversazioni sulla letteratura, la storia e l'arte greche, oppure ci si poteva ritirare in un ambiente appartato per dedicarsi a riflessioni filosofiche”³³.

Chiaramente quella che si persegue è una restituzione tutta romana della vita greca che per la verità in Grecia non si sviluppò mai in quei termini. Personaggi che si dedicassero a *tempo perso* alla cultura non esisterono nella Grecia classica, così

come gli spazi delle ville e delle ricche case di città greche avevano una struttura spaziale ed ideologica totalmente differente rispetto a quelle pompeiani³⁴.

Quello che però a noi più strettamente interessa è che in queste nuove residenze cominciò a realizzarsi uno stile di vita particolare, incentrato sulla *cultura* in quel caso intesa come *cultura greca*; ma ancor più interessante è che questi spazi della *reminiscenza* suscitarono per la prima volta stili di vita in cui la cultura, quindi il sapere, diveniva una sfera di vita in sé conclusa e comunque costituente ruolo e prestigio per chi la possedesse. In quegli anni fu possibile ad un uomo come Cicerone, non destinato per nascita né per gesta militari alle massime cariche del potere politico romano, ad assumere la carica di console a Roma. Se però la tensione verso la cultura determinò una vita di forte socialità all'interno di queste ville, è fondamentale notare dal nostro punto di osservazione che questo aspetto introdusse un elemento di maggiore apertura dello spazio già più dinamico rispetto a quello arcaico (la *casa a più centri* dell'ultimo periodo sannita) facendola divenire una *casa a più centri e più direzioni*.

La villa tenderà infatti a divenire sempre più il *ribaltato ideologico* della prima casa arcaica ad atrio, un luogo complesso in cui addirittura tenderà a scomparire l'atrio tanto che spesso dall'esterno si accederà direttamente tramite un peristilio (come accade per esempio nella Villa dei Misteri: da un *esterno naturale* ad una *natura disegnata*, per così dire *interiore*), realizzando un rapporto tra esterno ed interno assolutamente inedito, con architetture che cercheranno di adagiarsi sulla natura ridisegnandola, talvolta, ma che comunque instaureranno con essa un rapporto di continuità visiva e spaziale, non di assoluta negazione come prima accadeva, attraverso una aspirazione all'astrazione del piano orizzontale nel modo che le prime case introverse richiedevano e concretamente realizzavano. Chi avrebbe percorso quegli spazi, prima esterni, poi interni, quindi di nuovo esterni, avrebbe dovuto *goderli* come pure espressioni dionisiache, e quindi dal forte valore intellettuale e culturale: quella era la vera chiave per intenderne lo spirito! Siccome la forza pacificante della potenza militare romana rendeva sicuro ciò che prima era teatro di scorribande e di pericolosi incontri, il processo di *culturalizzazione* coincide con la percezione che tutta la natura sembrava tendere verso un assoluto controllo, verso un dominio intellettuale, oltre che militare, da parte dell'uomo romano padrone del mondo conosciuto, in grado di mettersi in relazione con l'universo naturale e di entrare in accordo con le sue leggi³⁵.

Alcuni studiosi fanno comunque notare che anche in periodo imperiale, quando l'Imperatore stesso finì per esibire apertamente la propria predilezione per l'arte greca divenendo filosofo, poeta e cantore egli stesso, le arti furono in qualche maniera considerate una sorta di luogo di evasione mentale, qualcosa capace di esaltare il piacere della vita e darle pienezza, ma comunque da tenere quale piacevole rifugio per le dure e serie sorti della politica e dello Stato, non su  principale punto di forza che restava sostanzialmente  con la vita militare. Ma la cosa per noi importante è che dei quasi trecento anni di produzione architettonica durante i quali si sviluppò questo processo, i prodromi e le contaminazioni le possiamo chiaramente leggere a Pompei come in nessun altro sito archeologico della romanità; qui la copertura delle ceneri eruttive bloccò una fase di pieno ammodernamento cittadino e delle principali case private che avevano riportato enormi danni dopo il terremoto del 62. Per questo qui abbiamo uno spaccato di un processo in *fieri* dove si possono leggere le tracce del prima ed alcune trasformazioni in atto, come se potessimo per un incanto del tempo entrare in quei cantieri nel mentre procedevano. Tutto questo rende ancora più straordinario questo laboratorio all'aria aperta che ancora oggi è Pompei, luogo che dimostra che l'arcaica casa ad atrio, dura e rigorosa, aveva una sorta di predisposizione *endogena* nel suo impianto ideologico a modificarsi nella villa extraurbana sotto la spinta *deformante* della cultura della reminiscenza. Questo percorso produce quella che Ackermann afferma essere la vera invenzione dell'architettura romana: la villa³⁶.

Se dunque le ville si sviluppano fuori le mura di Pompei già durante la fine del II secolo a. C. è indubbio però che in questa fase le influenze e le modificazioni più interessanti le ritroviamo nella casa urbana, e proprio perché volendo emulare l'abitare in villa, la nuova esigenza abitativa tenderà a configurarsi sempre più come una "villa in città", particolarmente come abbiamo già accennato dopo la trasformazione di Pompei in colonia romana (80 a.C.). La pacificazione del territorio, oramai tutto sotto il controllo di Roma, fece sì che le nuove famiglie potenti cercassero di recuperare posizioni panoramiche all'interno della città murata, al fine di "catturare" quella natura che intellettualmente così importanti rimandi aveva per il nuovo pompeiano, divenuto finalmente cittadino romano.

Si modificarono e ampliarono sempre più le case addossate alla cinta di mura verso sud, sud-ovest; qui crebbero tanto da travalicare la stessa cinta muraria, aggregando e connettendo le più antiche case ad atrio senza più la necessità di mantenere

quello stretto rapporto con il tessuto della città prima indispensabile, nell'unico intento di ottenere diverse ed inedite prospettive verso il mare e la natura circostante³⁷.

Nelle case di città i baldacchini, i pergolati, le fontane, i canali trovano spazio nel nuovo lessico architettonico strutturando all'interno di quelle antiche case nuovi assi con nuovi fuochi, in cui peraltro piccoli dislivelli del terreno, che in età sannitica non erano stati neppure considerati, ora vengono addirittura consapevolmente valorizzati in senso architettonico, sotto l'influsso delle ville.

Il processo descritto si mostra a Pompei particolarmente interessante in quanto le singole soluzioni particolari rispondenti a questa nuova tensione ideologica e culturale saranno fortemente diversificate sul piano del risultato spaziale. La cosa che ci preme sottolineare è che il processo in atto condurrà ad una struttura ideologica altrettanto chiara quanto quelle precedenti, caratterizzata da una assoluta assenza di modelli tipologico-formali di riferimento. Il nuovo mondo, più complesso e diversificato del precedente, produsse così un modello ideologico chiaro cui corrispondevano forme architettoniche sostanzialmente duttili e estremamente variabili sul piano formale, spaziale, compositivo. Chiaramente in questo vediamo assonanze culturali con il momento che oggi stiamo vivendo, come progettisti e più in generale come uomini di cultura.

Interessante riprova di questo fatto è che coloro i quali hanno voluto studiare lo spazio della casa pompeiana (romana in generale) hanno agevolmente potuto caratterizzare e descrivere la forma planimetrico-spaziale tipica della prima fase (la casa arcaica), meno decisamente il secondo (la casa ellenizzata), e praticamente per nulla la villa e le case urbane che avevano come modello ideale le ville stesse.

Un esempio classico di questa difficoltà, e che ci sembra peraltro una convincente riprova di quanto abbiamo appena affermato, è dato dalla ormai secolare ricerca della possibile configurazione planimetrico-spaziale della villa Laurentina di Plinio il Giovane (vedi dis. 12) la quale, minuziosamente descritta dallo stesso Plinio in una lettera ad un familiare (parzialmente riportata nella nota 37), è stata oggetto del ridisegno da parte di molti architetti tra cui Scamozzi, Schinkel fino al più recente tentativo fatto da Leon Krier³⁸. I risultati di questi lavori sono *interpretazioni* formalmente e planimetricamente assai differenti le une dalle altre (vedi dis. 13), con in comune alcune parti riconoscibili (l'atrio, la sala a D, il peristilio ovale, i portici sul mare) perché tutte singolarmente rispondenti alle accurate descrizioni dell'autore latino, ma tutte si mostrano essere non

ric conducibili ad una soluzione planimetrica univoca a causa della mancata conoscenza del luogo esatto dove la villa si situa. Manca cioè il fattore determinante per la comprensione del sistema spaziale generale che, come abbiamo precedentemente sottolineato, era divenuto proprio il luogo naturale specifico, con quella particolare orografia, quel particolare orientamento.

La perdita del “modello”

Ci sembra utile a questo punto riprendere alcuni dei risultati, oramai consolidati, della ricerca di Christian Norberg-Schulz sul significato dell'architettura al fine di meglio intendere cosa accadde nel-

la modificazione dello spazio della casa a Pompei in periodo imperiale.

Lo studioso norvegese afferma che *“ogni significato è rivelato necessariamente in un luogo particolare, e il carattere del luogo viene ad essere determinato da questa rivelazione”*³⁹. Quindi all'interno di un sistema di riferimento culturale stabile, le esperienze si moltiplicano in relazione ai diversi siti, naturali come artificiali, sempre diversi di caso in caso. *“Mentre lo spazio percettibile varia di continuo, lo spazio esistenziale ha una struttura relativamente stabile, che serve da riferimento alle percezioni transitorie e le trasforma in esperienze”*⁴⁰; questo ci conforta nell'intendere le modificazioni intervenute negli ultimi decenni di vita a Pompei nella casa ad atrio come modificazioni sul piano della soluzione formale, inquadrandosi pur sempre nell'ambito di un sistema ideologico di riferimento chiaro ed identificato. Sostanzialmente il ribaltamento di senso avvenuto rispetto alla prima casa arcaica rappresenta un passaggio da una forma cinta e limitata della casa (come d'altra parte della città, chiusa da mura rispetto all'esterno da cui difendersi) ad una struttura aperta e continua con il territorio (sia per la casa che per la città) in conseguenza alla acquisita sicurezza e certezza del controllo, intellettuale come militare, dello spazio: l'uomo romano sente di controllare tramite la conoscenza la natura, avendo un linguaggio evoluto capace di progettare un *universo*⁴¹.

La nuova architettura, ed in particolare per quello che riguarda la casa – oggetto del nostro studio –, esprime in pieno questo carattere essendo *“un sistema simbolico che esprime le relazioni spaziali tra i caratteri che costituiscono la totalità del rapporto individuo-ambiente”*⁴² ed in questo rapporto Norberg-Schulz include i desideri ed i sogni, la cui tensione a risolverli, inverandoli, spinge l'uomo verso il nuovo, e quindi lo induce a modificare continuamente il suo *habitat* rispetto all'assetto precedente anche con strumenti e apparati concettuali capaci non più solo o non tanto di indagare la realtà, quanto piuttosto di crearla ed

inventarla, per così dire⁴³. Questo processo si caratterizza nel periodo che stiamo osservando per una sostanziale accentuazione della soggettività dell'esperienza conoscitiva, nel senso di un progressivo passaggio da un io sovra-individuale ad una moltitudine di io particolari e individuali, che, pur accomunati da un complesso di riti sociali, religiosi ed esistenziali comuni, moltiplicano delle espressioni fattuali e concrete (artistiche come conoscitive) e quindi i concreti spazi domestici, luoghi o zone dalla diversa strutturazione formale e spaziale di cui i percorsi diventano la vera e propria rete funzional/simbolica unificatrice e di organizzatrice del senso.

L'elemento portante del nuovo impianto è dunque il percorso, struttura spaziale dinamica che diventa il fattore coagulante degli spazi domestici, oltre che essere *“uno dei grandi simboli originari”*⁴⁴ perché *“l'asse è forse la prima manifestazione umana, è lo strumento di ogni atto umano. Il bambino ai suoi primi passi si muove lungo un asse, l'uomo che lotta nella tempesta della vita traccia a sé stesso un asse”*⁴⁵. Questa fase dinamica dell'architettura domestica pompeiana ha un evidente carattere di modernità e di attualità ai nostri occhi di uomini dell'inizio del terzo millennio proprio per la perdita di un modello *formale* di riferimento, aspetto che condurrà, come nel Moderno, ad una vasta gamma di soluzioni differenti le une dalle altre, grazie anche ad una diffusione verso la base degli strati sociali di quei modelli culturali prima appannaggio di una ristretta *elite*, passaggio nel quale si introducono fattori nuovi e spuri, capaci di trasformare il primo modello in una moltitudine di espressioni dalle nuove ed inedite spazialità. Prodotti contaminati linguisticamente, quindi intensi e espressivi. Vere miniere di creatività⁴⁶.

Tutte le più varie architetture domestiche nascenti nel solco della tradizione della casa ad atrio arcaica manterranno un sostanziale sviluppo orizzontale, quasi a rimarcare un carattere laico e temporale, una sorta di esplicitazione dell'intenzione di fondo di costituire il luogo dove si manifesta la vita degli uomini che vivono e soffrono sul piano della terra, rimarcando quel senso di trascendenza dell'asse verticale, di quell'*axis mundi* di cui Norberg-Schulz sottolinea il valore di contrappunto (direi quasi a completamento) a quello temporale e storico rappresentato dal piano orizzontale⁴⁷.

Quello che accadde a Pompei nell'ultima fase della sua esistenza per quanto riguarda gli spazi pubblici è di estremo interesse e completa le osservazioni finora svolte sulla residenza privata. Quella sorta di relativa disattenzione per gli spazi pubblici (tranne che per i luoghi di culto e di svago collettivo come le

terme) si trasformò in epoca coloniale e poi anche in epoca imperiale in un diverso atteggiamento. La città, oramai luogo in cui si incontravano e convivevano più gruppi sociali ed etnici, richiedeva una nuova attenzione che, in accordo con il mutato clima politico romano, si manifestò in una sorta di trasposizione alla scala urbana di atteggiamenti che si erano fino allora sviluppati nelle case dei ricchi signori. La città, in quanto *casa di tutti* (anche di coloro la cui casa era assai poco decorosa) doveva restituire a tutti *piacere* e *decoro* così da contribuire a pacificare il più possibile gli animi dei nuovi cittadini romani e far risplendere la pace imperiale. Fontane pubbliche attrezzavano a non più di 70\80 metri l'una dall'altra gli angoli delle strade, rifornendo tutti gli abitanti della città vesuviana di acqua corrente (non solo i patrizi che tramite compluvio e impluvio canalizzavano quella piovana già da molto tempo). Il defluire poi di queste acque che correivano ininterrottamente (grazie all'arrivo delle acque dal Serino già nella tarda fase sannita) lavava continuamente le strade selciate che erano peraltro delle vere fogne a cielo aperto ove tutti scaricavano rifiuti alimentari e igienici. Bisogna qui ricordare l'usanza della raccolta delle urine umane ed animali lungo le strade ad uso delle sbiacature e coloriture dei tessuti, cosa che accadeva nelle botteghe delle tintorie, molte delle quali disposte nella centrale via dell'Abbondanza. Per strada molti commerciavano su carretti, tanti stazionavano, e addirittura i maestri educavano i giovani figli dell'aristocrazia cittadina. Quindi una cura dell'igiene urbana, del suo decoro, era un modo concreto di dare dignità alla vita di tutti i pompeiani⁴⁸.

Quello che accadde in poco meno di due secoli a Pompei è interpretabile come un "allestimento ed arredamento" della città per mezzo di oggetti, fontane, marmi pregiati e nuove pavimentazioni. Si contribuì così anche a diffondere tra le classi sociali più basse la cultura visivo-oggettuale prima appannaggio di una ristretta *elite*, producendo una sorta di *massificazione ante litteram* della cultura dominante che, interagendo con le diverse capacità di comprensione e assimilazione esistenti, produrrà interessanti prodotti frutto di *contaminazioni* formali e spaziali in particolare dopo il terremoto del 62 d.C. Queste opere, se sono state spesso considerate dagli studiosi come forme minori di espressioni artistiche, dal nostro punto di vista assumono piuttosto un carattere di positiva modernità che cercheremo di indagare nel prossimo paragrafo.

L'ultima fase edilizia pompeiana, quella sviluppatasi dopo il terremoto del 62 d.C., porta definitivamente alla luce quel fattore caratteristico e che abbiamo rimarcato essere sempre stato presente nella storia artistica e culturale di questa città: la prevalenza dell'individuale sul collettivo. Aspetto, che peraltro domina tutt'oggi in molta parte della cultura italiana e meridionale in particolare, e che assumerà negli ultimi diciassette anni di vita di Pompei un carattere assai evidente. Dopo il terremoto nella parte pubblica della città si restaurano poche strutture religiose e comunque sempre ad opera di privati; il foro era ancora in ristrutturazione quando sopraggiunge l'eruzione finale, proprio mentre si stavano riattivando l'anfiteatro, le vecchie terme centrali, e si era ben avanti nella realizzazione delle nuove. Questi luoghi di svago collettivo, dunque, in cui si svolgeva l'incontro quotidiano tra le persone furono oggetto di ricostruzione dopo il 62. Nelle case private, dove è massiccia la quantità di trasformazioni e manomissioni in questa ultima fase, assistiamo ad un diffuso passaggio di proprietà dai vecchi signori ai nuovi ricchi liberti ed imprenditori, ossia verso quelle classi emergenti per censo che subentrano spesso a molte famiglie le quali dopo il 62 abbandonano la città per siti più sicuri o comunque più vicini a Roma.

I Vettii, ad esempio, comprarono una vecchia casa che provvidero solo a decorare, senza modificarne l'impianto spaziale; un sacerdote del culto di Iside (certo Loreio Tiburtino) si costruì una casa-tempio, la cosiddetta Villa in Miniatura, sulla scorta dell'architettura delle ville ma, dovendola adattare a misure limitate del lotto urbano, ne forzò i rapporti e le proporzioni tra le parti realizzando una sorta di "fuori scala" fino ad allora impensabile, oltre realizzare una serie di "invenzioni" compositive che analizzeremo successivamente; un altro signore realizza nella cosiddetta Casa dell'Ancora una sorta di giardino colonnato a doppio livello che dilata otticamente la misura, limitata dello spazio del giardino. Molti altri interventi tesero ad introdurre pergole, fontane, corsi d'acqua e giardini, accomunati tutti dalla caratteristica di doversi comunque adattare quasi sempre a condizioni limitate dalla poca disponibilità di spazio oltre che dalle preesistenti strutture murarie. Interventi fortemente innovativi, anche se spesso estremamente semplici di bassa fattura sul piano costruttivo e negli apparati decorativi.

Il fattore che accomuna queste esperienze è una sorta di libertà compositiva e narrativa al limite del *kitch*, a giudicarlo col nostro gusto, ma che proprio per questa libertà mentale trova soluzioni dal notevole valore spaziale ed emozionale. Si attua

Deformazione e modernità

uno spostamento dal primigenio modello di casa che *presen-
tifica* il mondo emozionale della nuova cultura popolare nel
racconto spaziale e figurativo, senza *pudore* si mette in gioco ed
in mostra il proprio sé più particolare e soggettivo⁴⁹ in queste
ultime, originali opere, che, se mantengono un forte senso di
modernità per quell'esaltazione di valori come la *deformazione*
e la *contaminazione* delle forme e dei riferimenti, concludono
in maniera originale ed intensa un processo di trasformazione
della casa ad atrio che nell'arco di oltre sei secoli ha visto il
succedersi continuo di gruppi di pompeiani i quali, nel pro-
gressivo tentativo di ricostruire lo splendore dell'amata e so-
gnata Grecia, crearono un complesso ed originale mondo di
forme, spazi e colori sotto il caldo sole del nostro Mediterraneo.

Note

1. De Albentiis E., *La casa dei romani*, Milano, 1990.

2. Idem, p. 24.

3. Idem, p. 53.

4. Il vestibolo era l'ingresso alla casa, "spazio coperto (un luogo vuoto davanti alla porta di casa, così lo definiva Gellio, XVI 5, 3) destinato ai clienti del padrone di casa (cioè tutte quelle persone che avevano un rapporto di dipendenza da quest'ultimo) in attesa di essere ricevuti per il rituale atto di omaggio verso il dominus (la cosiddetta *salutatio matutina*)", in De Albentiis E., *La casa...* cit., p. 84.

5. Questa stanza, tra le più ampie della casa, aveva varie funzioni, sempre ad uso della famiglia, tutte comunque accomunate dal forte carattere simbolico: stanza nuziale; ambiente per l'archivio familiare, ove si conservavano in casse i "codices e le memorie relative alle imprese compiute durante la magistratura [...]" (connettendo così) il termine *tablinium* agli antichi registri (*tabulae*) ivi conservati anticamente dai magistrati", in De Albentiis E., *La casa...* cit., p. 87. Qui dunque, secondo l'impianto tradizionale e simbolico della casa ad atrio, il "dominus si assicurava la discendenza legittima, cioè all'interno di un vincolo matrimoniale sancito dalla legge", idem, p. 90.

6. Questi spazi, posti lateralmente rispetto al *tablinium*, erano generalmente aperti verso l'*atrium* e talvolta accoglievano le effigi in cera degli avi, quelle *imagines maiorum* più spesso presenti nell'atrio, cfr. De Albentiis E., *La casa...* cit.

7. I cubicoli erano generalmente usati come stanze da letto; talvolta servivano per accogliere qualche ospite in disparte, cfr. De Albentiis E., *La casa...* cit.

8. Spazio centrale della casa, scoperto e adibito anche alla consumazione dei pasti, da cui si attingeva aria e luce. Nelle case più prestigiose, specie quelle della prima fase sannita, mancavano le colonne, essendo chiaramente più complesso il sostegno delle coperture superiori in assenza dei sostegni verticali e quindi segno di maggiore raffinatezza realizzativa. Per più dettagliate descrizioni sui diversi tipi di atrio (*tuscanico, tetrastilo, ecc...*) e per il rapporto atrio-impluvio si rimanda all'esauriente trattazione di De Albentiis E., *La casa...* cit., pp. 99 e sgg.

9. Questa teoria è stata elaborata da Andrew Wallace-Hadrill in *The social spread of roman luxury: Sampling Pompeii and Herculaneum*, "Paper of the British School at Rome", 58 (1990), pp. 92-145, ripresa e citata in P. Zanker, *Pompei...* cit.

10. De Albentiis E., *La casa...* cit., p. 75.

11. Norberg-Schulz C., *Architettura romana*, in Norberg-Schulz C., *Architettura*

occidentale, Milano, 1981, p. 46.

12. In particolare si veda la descrizione della “consacrazione di un luogo”, momento in cui l’augure determina i due assi ortogonali che avrebbero ordinato, strutturandola, quel luogo di natura che da quel momento in poi veniva chiamata *templum*, idem, pp. 42-43.

13. Le Corbusier, *Verso una... cit.*, p. 149.

14. Il ricco pompeiano sannita dal IV al II sec a.C. utilizzerà quasi esclusivamente questo schema anche nel tentativo di manifestarsi sempre più quale vero cittadino romano che riconosce nella propria casa il luogo della continuità culturale con la potente ed alleata Roma. Vedremo come, avendo condizioni politiche e culturali generali differenti, questo modello si evolverà in modo originale.

15. Michelucci G., Papi R., *cit.*, p. 28.

16. Questo valore fisico, fattore di conoscenza diretta per contatto fisico con l’architettura, è stato portato alla consapevolezza critica dallo studio di Edward T.Hall, dove l’autore rimarca, a proposito dell’Imperial Hotel di Tokio di E.Ll. Wright, l’importanza di sperimentare lo spazio dell’architettura nella realtà per mezzo del proprio corpo al fine di esprimerne un reale valore di conoscenza. Hall dice che “*camminando per questi vestiboli, l’ospite si trova quasi costretto a far scorrere le dita lungo le scanalature [...] Con questo artificio Wright voleva rendere più intensa e penetrante l’esperienza spaziale, coinvolgendo intimamente i visitatori con le superfici dell’edificio*”, in Hall E.T., *La dimensione... cit.*, p. 69.

17. Sulla questione del valore della decorazione muraria, per questa e le successive analisi, si rimanda all’ampia bibliografia esistente. Per il nostro ragionamento ci sembra utile rimarcare come l’aspetto lucido della superficie delle pareti interne di questi passaggi, oltre moltiplicare la luce per mezzo del riflesso della superficie trattata con la cera, va vista anche nell’ottica di quanto afferma Hall a proposito della comunicazione di valori attraverso l’esperienza tattile, cfr. E.T. Hall, *La dimensione... cit.*

18. A tal proposito è interessante riportare quanto dice Plinio sulle *images maiorum*, da cui si evince con chiarezza una profonda critica alle usanze sue contemporanee ellenizzanti, viste come corruttrici dell’antica moralità romana: “*ben altre immagini negli atri antichi erano a vedersi: non opere di artisti stranieri, né bronzi o marmi, ma volti di cera erano disposti in ordine in singole nicchie, destinati ad accompagnare i funerali gentilizii come immagini degli antenati; e ad ogni nuovo morto era sempre presente la folla dei famigliari vissuti prima di lui*”, citato in De Albeniis E., *La casa... cit.*, p. 87.

19. Norberg-Schulz C., *Architettura romana... cit.*, p. 42.

20. Sempre illuminante è la notazione di Le Corbusier a proposito di questa caratteristica del modo di sentire lo spazio, la concretezza di un muro sotto la luce del sole, da parte dei pompeiani, quando annota che “*i muri risplendono di luce, o sono in penombra o in ombra, rendono gaio, sereno o triste [...] Rispettate i muri. Il pompeiano non fora i suoi muri; ha una sacra devozione per i muri, ha amore per la luce*”, in Le Corbusier, *Verso una... cit.*, p. 150.

21. Questo concetto è chiaramente espresso da C. Norberg-Schulz che scrive: “*l’asse può essere considerato come una delle proprietà distintive dell’architettura romana [...] Bisognerà anche osservare che l’asse romano è generalmente riferito ad un centro, il quale risulta spesso da una intersezione di assi*”, in Norberg-Schulz C., *Architettura romana... cit.*, p. 42.

22. Secondo Le Corbusier “*l’asse è ciò che mette ordine nell’architettura [...] L’ordine è la gerarchia degli assi, da cui la gerarchia dei fini, la classificazione delle intenzioni. Dunque l’architetto assegna degli scopi agli assi. Questi scopi sono il muro (il pieno, sensazione fisica) o la luce, lo spazio (sensazione fisica)*”, in Le Corbusier, *Verso una... cit.*, p. 150.

23. Idem, p. 149.

24. Sulla casa greca classica e suoi valori spaziali e culturali si rimanda

all'interessante scritto di Pesando F., *La casa dei greci*, Milano, 1989.

25. Cfr. Zanker P., *Pompei... cit.*, pp. 15 e sgg.

26. Idem, pp. 16-17.

27. Interessanti notazioni fa a riguardo delle questioni donne\potere, donne\affari, donne\politica, donne\famiglia il volume Cantarella E., Jacobelli L., *Pompei è viva*, Milano, 2013, pp. 29-38. In particolare si dà conto di valutazioni più recenti degli archeologi e studiosi di Pompei i quali oramai tendono a mitigare la visione di una donna totalmente rimessa al *dominus*, specie in momenti legati a guerre o allo stesso devastante terremoto del 62 che avevano fortemente decimato la popolazione maschile, richiedendo una lenta ma sensibile variazione del loro stato di potere e gestione di affari familiari e pubblici.

28. Cfr. Cantarella E., Jacobelli L. *Pompei...cit.*, pp. 67-72.

29. Cicerone, *De officiis*, 1138-140. Il *De officiis* (lat. *Sui doveri*) è un'opera filosofica di Cicerone che tratta dei doveri a cui ogni uomo deve attenersi in quanto membro dello stato. Composto negli ultimi mesi del 44 a.C., in meno di quattro settimane, con rapidità a dir poco impressionante, tra Roma, Pozzuoli ed Arpino, e fu la sua ultima opera. È strutturato come un trattato di etica pratica, strettamente legata all'azione politico-sociale, ed ha un tono precettistico sconosciuto alle altre opere filosofiche ciceroniane, concepite in forma dialogica e con un tono più relativista. Per questo è stato letto da molti studiosi come il tentativo di delineare una vera e propria morale per classe dirigente romana, nel tentativo di scongiurare la presa di potere di un solo individuo.

30. Su questo tema è particolarmente significativo e documentato lo scritto di Zanker P., *Pompei... cit.*, cui si rimanda per un approfondimento.

31. Ampia bibliografia documenta questi passaggi. Per semplicità e sintesi espositiva si rimanda al divulgativo volume Cantarella E., Jacobelli L., *Pompei... cit.*, pp. 76-82.

32. Questo aspetto si realizzò particolarmente ad Ercolano, città di chiara fondazione greca, che in questo periodo vede crescere il proprio prestigio più che per i propri commerci, come accadeva a Pompei, proprio per la presenza di case e ville di ricchi signori romani. Si pensi alla famosa villa imperiale dei Papiri, in cui il rinvenimento della famosa biblioteca dà il segno dell'enorme prestigio che era attribuito all'avere realizzato una sorta di corte di stampo ellenistico ove vivevano e si incontravano filosofi e artisti, personalità di punta della cultura dell'epoca.

33. Cfr. Zanker P., *Pompei... cit.*, p. 23.

34. Sulla struttura ideologica e spaziale della casa greca si rimanda al volume: Pesando F., *La casa... cit.*

35. Come ricorda Norberg-Schulz "...questo atteggiamento è ancora presente nella filosofia di Marco Aurelio (imperatore romano, 161-180 d.C.), che afferma: "oh mondo! Sono in accordo con ogni nota della tua divina armonia" [Marco Aurelio, *Meditationes*, 4, 23]. Perciò, più che perseguire la perfezione ideale, i romani avrebbero dovuto vivere in accordo con la volontà divina, partecipando attivamente alla storia", in Norberg-Schulz C., *Il significato dell'architettura occidentale*, Milano, 1974, p. 56.

36. Cfr. Ackerman J., *Il paradigma...*, cit.

37. Ci sembra utile a tal proposito riportare un estratto dalla lettera di Plinio il Giovane in cui descrive la sua villa, la famosa *Laurentina* mai ritrovata nonostante così ampiamente descritta, in particolare per l'attenta descrizione che l'autore fa dei suoi spazi che potrebbe sembrare di sapore apparentemente "funzionalista", ma che in realtà mostra lo stretto e ricercato legame della villa col sito naturale dove si trovava. E' chiaro come la vera bellezza della villa risiedesse per il proprietario nei nuovi modi che offriva di leggere la natura circostante. Un'architettura che Plinio stesso descrive come vero e proprio filtro spaziale-ideologico tra l'uomo e la natura stessa. Scrive Plinio che "*la villa è grande e comoda, non di costosa manutenzione. L'ingresso dà su un atrio semplice*

ma pure decoroso. Segue poi un porticato in forma di D che cinge un piccolo ma leggiadro cortile. E' un eccellente rifugio contro il mal tempo, perché è munito di vetrate e, ancor di più, difeso dalle sporgenze dei tetti. Di fronte al centro del portico si apre un piacevolissimo cavedio, poi un triclino abbastanza bello che si avvanza sulla spiaggia, e, quando il mare è spinto dall'Africo, è lievemente lambito da flutti ormai rotti e morenti. Su tutti i lati il [triclino] ha porte, e finestre grandi come le porte; e così, di fianco e di fronte, dà su tre quasi diversi aspetti del mare [...] A sinistra del triclino e un poco più in là è una vasta camera da letto, poi un'altra minore, che per una finestra riceve i raggi dell'aurora, per l'altra quelli del tramonto; anche questa vede sotto sé il mare, più lontano ma meno molesto", cfr. Vitali G. (a cura di), *Plinio il Giovane, Lettere ai familiari-libri I-V*, Bologna, 1958.

38. Su questo interessante caso di ricostruzione ideale si confronti il testo, a cura dell'Istitut Francais d'Architecture, *La Laurentine et l'invention de la villa romaine*, Parigi 1982.

39. Norberg-Schulz C., *Significato, Architettura e Storia*, in Norberg-Schulz C., *Architettura occidentale*, Milano, 1981, p. 221.

40. Ibidem.

41. Brockman, scienziato e famoso divulgatore scientifico, scrive che "l'uomo crea strumenti e poi plasma se stesso a loro immagine. La realtà è artificiale. L'universo è un'invenzione, una metafora", in Brockman J., *Einstein, Gertrude Stein, Wittgenstein & Frankstein*, Milano, 1988, p. 9.

42. Norberg-Schulz C., *Architettura ...*, cit., p. 226.

43. Sempre Brockman nel suo libro scrive che "l'universo non è qualcosa che noi scopriamo bensì qualcosa che inventiamo", esattamente come ritengo che in quella fase fecero gli architetti e gli intellettuali pompeiani con il mondo greco, Brockman J., *Einstein, Gertrude ...*, cit., Milano, 1988, p. 11.

44. Norberg-Schulz C., *Architettura ...*, cit., p. 224.

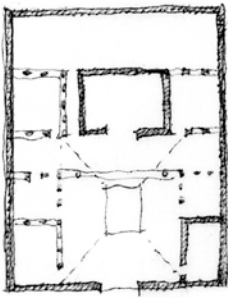
45. Ibidem. E' utile sottolineare che questo passo di Le Corbusier tratto da "Verso un'architettura" è riproposto da Norberg-Schulz in nota a proposito di queste riflessioni della stessa natura rispetto a quelle che stiamo facendo.

46. Cfr. Baricco A., *I barbari. Saggio sulla mutazione*, Milano, 2008.

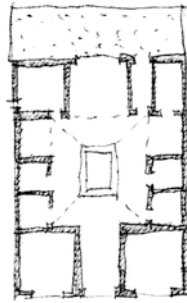
47. Cfr. Norberg-Schulz C., *Architettura ...*, cit., pp. 42-43.

48. Cfr. Per semplicità e sintesi espositiva anche su questi argomenti si rimanda al volume Cantarella E., Jacobelli L. *Pompei...cit.*, pp. 92-106.

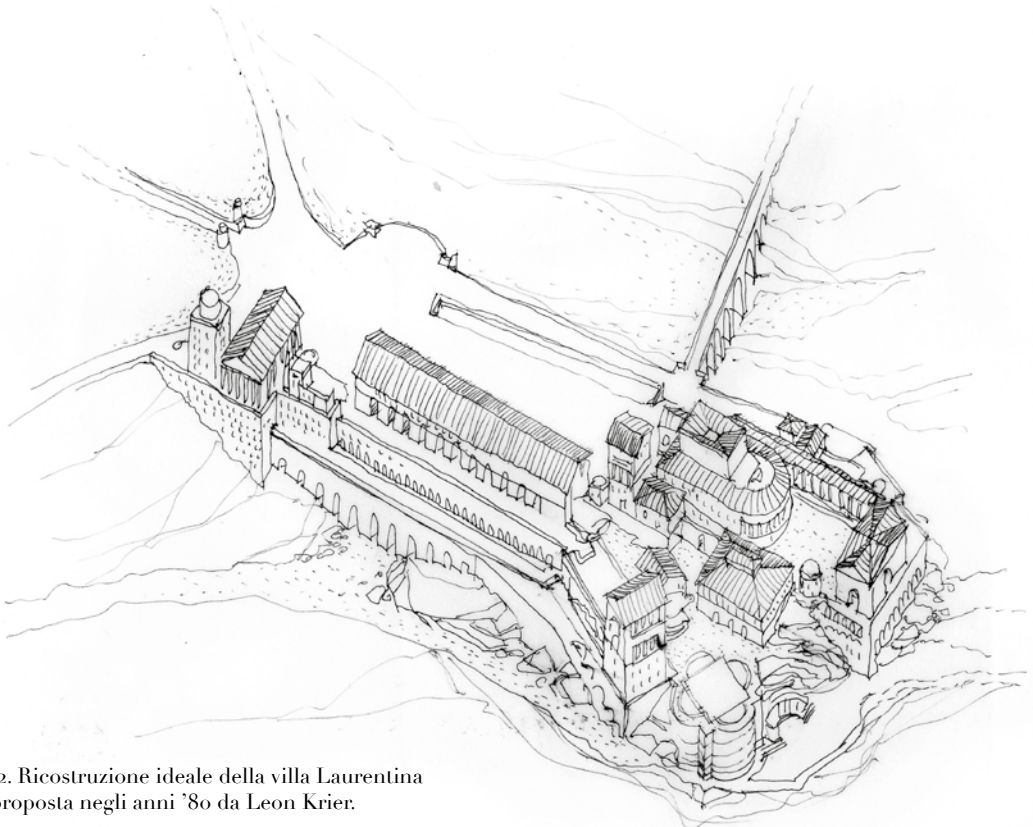
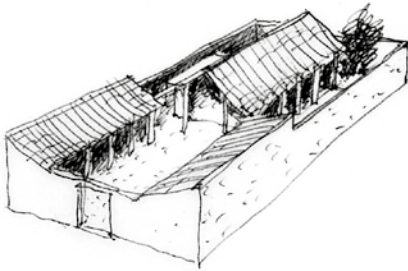
49. Se sui valori della modernità dell'architettura molti hanno scritto e ragionato, mi sembra utile in questa sede riportare alcune righe che Vittorio Gregotti scrive a tal proposito, riflessioni illuminanti per tutti quei fenomeni artistici che tendono ad una sorta di "modernità metastorica", quindi utili anche per descrivere un interessante aspetto dell'esperienza architettonica sviluppata nell'ultimo decennio di vita di Pompei. Osserva Gregotti come "sembra in ogni modo che negli aspetti del possesso, dell'annuncio e della fondazione della differenza, la nozione di progetto sia invece, nell'ideologia ipermoderna, prigioniera del presente sotto la forma "di quell'essenza ornamentale della cultura" [...] e dell'interpretabilità infinita di questa stessa essenza [...] Di fronte a questa situazione l'architettura reagisce in senso conservativo alla ricerca di qualche fondamento sia pure fantasmatico, sia pur fondato solo sull'illusione della sicurezza estetica delle tradizioni e della storia come legittimazione. Ma, da un altro lato, poiché le stesse tradizioni su cui si fondano i principi, modelli e ideologie hanno progressivamente indebolito la loro capacità di costruire ordini al di sopra dei casi, le condizioni specifiche emergono sempre più come gli unici elementi possibili di fondatività del progetto. I tentativi di legittimazione attraverso le tradizioni e la storia, che dovrebbero essere le armi principali della conservazione, sono invece sovente il prodotto della stessa transitorietà ipermoderna che le ha generate e poi travolte per mezzo della trasformazione in mito della stessa transitorietà, che è anche divenuta ricostruzione ciclica di molte tradizioni", in Gregotti V., *Dentro l'architettura*, Torino, 1991, pp. 31-32.



10. Schema ideale di
domus italica del IV
sec a.C.



11. Schema ideale di
domus italica del III
sec a.C.



12. Ricostruzione ideale della villa Laurentina
proposta negli anni '80 da Leon Krier.

13. Tavola schematica di confronto tra le principali proposte di interpretazione planimetrica della villa Laurentina sulla base del dettagliato testo di Plinio il Giovane:

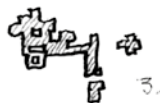
- 1) Scamozzi 1615;
- 2) accademia S. Luca "villa";
- 3) Loring 1864;
- 4) Felisien 1699;
- 5) accademia s. Luca "casa";
- 6) I.G.S. 1864;
- 7) Castell 1729;
- 8) Hirt 1827;
- 9) Stier 1867;
- 10) Krubsacius 1760;
- 11) Haudebourt 1838;
- 12) Winnefeld 1891;
- 13) Marquez 1796;
- 14) Canina 1840;
- 15) Magoun 1895;
- 16) Normand 1818;
- 17) Schinkel 1841;
- 18) Tanzer 1924;
- 19) Marquet 1818;
- 20) Lepage 1818;
- 21) Bouchet 1852;
- 22) Van Buren 1944.



1.



2.



3.



4.



5.



6.



7.



8.



9.



10.



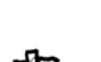
11.



12.



13.



14.



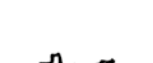
15.



16.



17.



18.



19.



20.



21.



22.

MODELLI INTERPRETATIVI: DALLA CASA AD ATRIO ALLA VILLA

*La realtà è artificiale.
L'universo è un'invenzione,
una metafora.*

John Brockman

Il percorso che abbiamo cercato di tracciare nel precedente capitolo è un tentativo di mettere un relativo “ordine interpretativo” a fenomeni, come sono appunto quelli inerenti la dinamica dello spazio e della costruzione di ampie parti urbane, difficilmente riconducibili a processi. È quindi evidente che ogni qual volta abbiamo, per semplicità, delineato dei percorsi lineari questi, nella realtà storica, si svilupparono in maniera più complessa ed articolata. A Pompei, a puro titolo di esempio, sappiamo che le decorazioni di I Stile resteranno in voga fino alla fine della vita della città quale segno di continuità con le lontane, ed oramai mitizzate, origini, specie nelle case delle famiglie di lunga tradizione (vedi: Casa del Fauno, Casa del Chirurgo, Casa del Poeta Tragico, Casa di Sallustio).

Questo implica una evidente persistenza peraltro evidenziata di alcuni valori di fondo, riscontrabili sul piano dell'organizzazione dello spazio come delle decorazioni musive o pittorico\decorativo. Saremmo perciò orientati a parlare di progressiva sovrapposizione ed accavallamento di esperienze espressive\spaziali piuttosto che di sostituzione di antichi modelli con i nuovi. Di conseguenza si propone di adottare come schema interpretativo di fondo il fatto che il successivo moltiplicarsi dei valori dell'esternità negli interni domestici che giunge fino ad ottenere architetture totalmente aperte sul paesaggio (aperture effettivamente costruite o ottenute grazie allo “sfondamento virtuale” dei diaframmi murari) rappresenta uno sviluppo di valori insiti già nel primo impianto arcaico della casa ad atrio. Proprio in questo progressivo incremento di complessità spaziale e formale sono da rintracciarsi a mio avviso i risultati compositivamente più interessanti e forieri di spunti per la riflessione sul moderno progetto di spazio domestico in sé, oltre che sul piano del rapporto artificio\natura. Non di certo sul piano della soluzione formale, ovviamente, quanto piuttosto su quello della ricerca di sensi e relazioni tra i diversi luoghi dell'abitare, e più specificamente nei diversi gradi di internità ed esternità e quindi nel nuovo rapporto artificio\natura prima richiamato. Dichiarata così la consapevole, parziale, e orientata ottica della presente analisi finalizzata a riflessioni sulle significazioni dello spazio interno intendo ora esprimere con una figura\simbolo l'intero processo proposto, se non altro per trattenere nella memoria un'immagine chiara e sintetica capace di raccontarlo nel suo insieme. L'immagine di questo processo che propongo è quello del “rovesciamento del guanto”. Questa immagine\guida mi sembra raccontare con evidenza il progressivo *ribaltamento del senso spaziale* della casa da una

Dinamica e modificazione del “modello”

Quadriportico dei
teatri con sul fondo
la mole del Teatro
Grande.



originariamente incentrata su un guscio contenente all'interno i suoi significati primari che, sempre interagendo con l'uomo che modificava progressivamente la propria visione del mondo "sovrapponendola" alla precedente, si è trasformata in uno spazio dilatato che aspira ad includere l'esternità, controllandola, fino a ribaltarsi concettualmente in architetture che usano quei portici e quei percorsi (prima caratterizzanti i lussuosi atri e giardini interni) per aprirsi verso l'esterno, disegnando così l'involucro esteriore con quegli elementi che fino a quel momento erano stati caratteristici del solo interno.

La notazione di molti storici dell'architettura secondo la quale l'architettura romana sarebbe caratterizzata da una sorta di tendenziale mancanza di attenzione per l'esterno inteso come fronti e prospetti dell'architettura, può essere intesa anche grazie alla lettura proposta: assistiamo infatti ad una sorta di progressivo *allargamento esistenziale* del proprio *mondo* da uno spazio circoscritto ed intercluso ad un altro di ben più ampie dimensioni anche fisiche, un processo che porta tendenzialmente a spostare i margini della prima casa circoscritta *teoricamente* all'infinito. La cultura, intesa quindi come conoscenza e consapevolezza dei propri mezzi e forze, porta l'antico pastore romano a conquistare il mondo e a sentirlo sempre più come casa propria, una sorta di *interno continuo*, psicologicamente controllato.

Una interessante riflessione disciplinare può essere fatta a questo punto: il caso di Pompei ci sembra dimostri come la continuità tra casa e città nella cultura italica sia profondo e radicato sin dalle origini della nostra cultura abitativa. In questo

rapporto, tuttora riscontrabile nel modo di vivere ed usare le città nel meridione d'Italia, città intese come spazi interni di un "gruppo familiare allargato", la presa di coscienza dell'uomo nei confronti dello spazio e dei rapporti tra sé, il mondo e gli altri nasce dall'interno della propria dimora, e da qui, per allargamento e moltiplicazione degli elementi e dei fattori in gioco, si espande verso l'esterno in una dinamica ad "allargare" che comunque rimarca sempre il fatto che al centro, all'origine di questo processo, c'è l'uomo stesso. L'artificio/artefatto è lo strumento con cui non solo si rapporta, ma con cui inventa il mondo¹.

L'esterno naturale viene inteso quindi, in particolare nel periodo imperiale, come un unico grande spazio interno racchiuso tra il piano orizzontale della terra e la cupola celeste del cielo², ed il Pantheon ne rappresenterà, in architettura³, il modello interpretativo⁴ più chiaro e riuscito.

Sembra a questo punto interessante notare come un momento di riflessione molto delicato sull'architettura, quale fu la nascita del cosiddetto Movimento Moderno, si incentrò su un corpo di riflessioni, critiche ma soprattutto progettuali, inerenti la costruzione di una nuova e più equilibrata spazialità interna (della città, ma soprattutto della casa). Da Morris, a Mackintosh, a Loos ed Hoffmann, fino ad Aalto e particolarmente a Wright e Le Corbusier, l'analisi e gli studi partono dall'uomo, con il suo bagaglio di emozioni e necessità fisiche e psicologiche; poi, come irradiandosi da questo "centro di senso", si finisce per informare alla sua visione culturale gli oggetti al suo proprio intorno e gli spazi che li contengono: *"e noi uomini e donne posti nella vita e reagendo con le nostre sensibilità agguerrite, affilate, appuntite, creando nel nostro spirito cose del nostro spirito, essendo attivi e non passivi o distratti: agendo e di conseguenza: partecipando. Partecipando, misurando, apprezzando. Felici in tale corsa "in presa diretta" con la Natura che ci parla di forza, purezza, unità e diversità"*⁵; un uomo così sensibile ed attivo con lo spazio e le cose che lo circondano⁶ realizza necessariamente un'architettura nuova e significativa.

Quanto detto per i moderni è riproponibile anche per gli *artefici* che immaginarono e costruirono la Casa del Fauno o quella dei Dioscuri, come tutte le altre che analizzeremo. In questo continuo rimando tra *ieri* e *oggi* si evidenzia, una volta di più, come *"l'anacronismo, qui, non si misura con la scala del tempo; non sorge che nello iato di cose dotate di anime disparate. Il contemporaneo su tale piano della sensibilità, è l'incontro di anime gemelle"*⁷. La variabile ulteriore che si sovrappone al nostro primario modello interpretativo del "guanto rovesciato" è data dalla

progressiva stratificazione di valori culturali e figurativi in vaste parti della popolazione pompeiana, fatto che rappresenta, *ante litteram*, una sorta di *cultura di massa* condivisa che, agli aspetti di inevitabile caduta dei picchi espressivi, contrappone con la variabile della *modificazione e deformazione* del modello culturale di riferimento, una ricchezza espressiva di straordinaria vivezza e modernità che alla fine sembra essere interessante in valore assoluto.

Modelli interpretativi

All'interno del processo dinamico che abbiamo definito a "quanto rovesciato" si individuano quattro fasi principali che proveremo a descrivere tramite la costruzione di altrettanti schematici modelli interpretativi di una dinamica che si sviluppa principalmente nelle due dimensioni della pianta⁸. I significati primari, organizzati fondamentalmente sul piano orizzontale, trovano poi nella lettura spazio\temporale dell'architettura una conoscenza fisica diretta e tattile, che inevitabilmente coinvolge e rivaluta la terza dimensione e quindi i cinque sensi del visitatore.

L'evidente semplificazione della ben più complessa realtà oggettuale delle varie architetture che analizzeremo non vuole essere una classificazione tipologica, tendendo piuttosto ad individuare quei valori organizzativi primari comuni alle diverse configurazioni spaziali della case padronali riscontrabili a Pompei.

In conseguenza delle considerazioni sviluppate nel capitolo precedente i valori fondamentali emergenti fanno riferimento in ogni fase a luoghi (o *centri*) e ad assi compositivi, elementi che nelle varie configurazioni contribuiscono a determinare diversi gradi di inclusione ed espansione dello spazio naturale\esterno nell'organizzazione stessa della casa.

Si propongono a questo punto quattro modelli qualitativi che sembrano capaci di raccontare le diverse fasi di molte case e ville pompeiane: del "*luogo concluso*", del "*luogo a più centri o dell'esterno dentro*", del "*luogo a più direzioni o della casa verso la natura*", del "*luogo dello spazio stratificato e deformato*".

Modello del "luogo concluso"

L'aggettivo *concluso*, che vuole sottolineare l'aspetto di perimetrazione di un luogo, ha in sé, per la lingua italiana, anche il senso di "*definito in ogni particolare, completo, esauriente*"⁹, valore determinante per la comprensione di quella serie di esperienze spaziali che con questo modello indagheremo. Questo modello in fondo descrive un sistema spaziale di cui praticamente non restano più, a Pompei, esempi completi ed integri, in quanto si tratta di un

impianto spaziale tipico dei primi secoli di vita della città che poi, dal II secolo a.C. in avanti, sarà modificato più o meno pesantemente.

Nonostante ciò dobbiamo dire che ancora oggi sono riconoscibili in molte case, specie in quelle rimaste più piccole e che quindi con il tempo non si sono fuse con altre per dare vita a residenze più grandi, i primitivi impianti ad atrio unico; il tipo, tradizionalmente considerato il più canonico dei sistemi spaziali della casa romana, è a noi noto anche perché è stato descritto e testimoniato da Vitruvio¹⁰.

Questo genere di casa si configura originariamente come una struttura spaziale con una “meta” fondamentale, il tablinio, che polarizza l’asse compositivo primario, generalmente ortogonale alla strada urbana, inquadrato sul lato d’accesso dal vestibolo con le profonde *fauces*. A questo asse primario se ne contrappone uno secondario ed ortogonale ad esso individuato dalle due *alae*, quasi sempre aperte verso l’atrio come abbiamo visto nei capitoli precedenti.

L’ideale intersezione di questi due assi orizzontali, di diverso valore simbolico, segnala la centralità dello spazio dell’atrio, rimarcata anche dalla pioggia di luce zenitale da essa derivante; centralità di senso, in quanto da esso la casa-famiglia trova l’aria e la luce del proprio vivere quotidiano, corrispondente planimetricamente ad uno spazio non direttamente utilizzabile in quanto occupato dall’impluvio ma “fonte” di vita (fisica e psicologica) del gruppo familiare, presentificato peraltro dell’asse verticale della terza dimensione.

Un aspetto non secondario da rimarcare è che il centro geometrico dell’atrio venga occupato dal *compluvium* certo per la pratica funzione di raccogliere l’acqua piovana ed incamerarla in cisterne per gli usi domestici. Ma non ci sembra inutile ribadire come questa posizione del sistema impluvio\compluvio impedisca l’uso centrale dello spazio della casa, costringendo chi la percorra a muoversi in senso rotatorio, a margine cioè del compluvio verso uno dei lati, sovrapponendo al primo asse visivo, lineare, un movimento circolare che rende l’esperienza spaziale più complessa e partecipata, certo diversa da quella ipotizzabile dalla mera visione della pianta.

Il valore dell’ “in-sediarsi”, che questo tipo di spazio incarna può essere descritto con le parole di Norberg-Schulz il quale scrive che *“insediarsi in un ambiente dato significa delimitare un’area o un luogo [...] Poi facciamo un “interno” dentro “l’esterno” che ci circonda. L’insediamento è quindi sempre un punto d’arrivo [...] Poi, man mano che ci addentriamo la forma si articola e comincia a lasciar trapelare qualcosa di quel che cela all’interno [...] La meta*

non esiste mai in un vuoto, ma si “presentifica” come meta soltanto rispetto all’ambiente [...] nella capacità di “radunare” l’ambiente circostante. L’insediamento funziona quindi da centro e invita l’uomo ad abitare”¹¹.

Lo spazio concluso dell’atrio sintetizza ed esprime così l’esperienza esistenziale di un tipo di uomo bisognoso di controllare il proprio mondo avendolo tutto “in presenza”, lì davanti a sé, consapevole della propria umanità ma in stretto legame con la natura *trascendente*, animata da forze superiori ed incontrollabili, che è rimarcata da quell’asse verticale, fonte di aria, luce ed acqua, il cui luogo è *non occupabile* funzionalmente e *non percorribile*, capace di polarizzare lo spazio racchiuso tra quegli alti muri, memoria di tutte le materie ed i colori della terra, a loro volta dotati di intrinseca allusiva durezza grazie alle tridimensionali decorazioni di I Stile¹². Un centro, dunque, vuoto, immateriale ma denso, tridimensionale, racchiuso in un guscio duro e materico: uno spazio significativo per l’uomo, quindi sacro.

Modello del “luogo a più centri o dell’esterno dentro”

Questo secondo modello descrive un ampio gruppo di case ad atrio presenti a Pompei, per la maggior parte ben conservate, ed in cui è ancora riscontrabile il sistema spaziale che ora cercheremo di astrarre in un modello concettuale di studio.

Una struttura di questo tipo, d’impianto a più centri, può essere considerata come il risultato della moltiplicazione dei poli significativi, relazionati da assi primari e secondari, rispetto al primo impianto che

ho definito a *luogo concluso*.

La sovrapposizione tra assi ortogonali, primari, e sistemi rotatori che caratterizzavano il primo modello, si integra in questa seconda struttura con altri sistemi di natura simile e gerarchicamente organizzati, con il risultato di moltiplicare i *luoghi* della casa ed includere, al proprio interno, quell’esterno naturale prima solo simbolicamente evocato. La moltiplicazione dei centri, o poli, esprime dunque una nuova complessità del sistema-famiglia oltre che dei modificati rapporti di questo con ciò che è *fuori da sé* (gli altri, la città, la natura); complessità che spesso tende a dichiararsi immediatamente a chi entra in questi spazi tramite una prima, pur se parziale, apertura e frammentazione dell’antico margine sia verso l’interno che verso l’esterno.

Spesso la parete di fondo del tablinio si apre per rendere visibile gli esterni inclusi, quei peristili su cui si aprono gli *oeci* o i triclini estivi ed invernali, che ora costituiscono nuovi poli della vita familiare.

Il primigenio asse si prolunga, così, andando ad intersecare altri assi secondari (che spesso, come si vede ad esempio nella casa del Menandro, strutturano i luoghi significativamente più importanti) i quali esprimono, nel concreto, una visione più complessa del mondo da parte del pompeiano tra il II ed il I secolo a. C. rispetto al suo avo.

Pur se questo particolare momento della casa pompeiana mantiene un impianto tipologicamente descrivibile, legato ad un persistente carattere di inclusione dello spazio che resta dunque perimetrato, interno e concluso, riteniamo importante evidenziarne la relativa perdita di rispondenza rispetto al modello ideale tipologicamente definito. Il modello per queste case tende a divenire concettuale più che formale, introducendo quel carattere di soggettività ed unicità della soluzione concreta che è un altro di quegli elementi che diventeranno sempre più forti a mano a mano che passeremo da un modello all'altro.

Ad una complessità d'impianto corrisponde, nelle case descritte da questo modello, un più complesso sistema strutturale il quale, attraverso l'uso della colonna, realizza luoghi dal mutevole e diverso grado di internità e di trasparenza visiva.

La complessità spaziale che si ottiene è inoltre funzione di una nuova e più consapevole modulazione della luce naturale la quale, attraverso la dimensione, il ritmo e i colori della struttura puntuale, può essere organizzata e quindi "progettata"¹³ dall'uomo. Questa sorta di "architetture-incunabolo", contenitori di conoscenze e memorie racchiuse e protette in scrigni preziosi, sono attraversate da assi che relazionano ed integrano i vari luoghi dal carattere "polare"; ma questi assi solo talvolta coincidono con i percorsi, più spesso essendo degli assi "visivi" di relazione che si sovrappongono all'impianto distributivo effettivo.

Con ciò si rimarca e riprende un valore originario del primo asse della casa conclusa che, come avevamo sottolineato già precedentemente, non coincideva con l'effettivo percorso del visitatore.

La complessità di questo secondo modello di case rimanda necessariamente alla capacità di sintesi del visitatore la possibilità di ricostruire l'insieme, rimarcando in ciò il valore della cultura come elemento capace di valutare le differenze e quindi ulteriore espressione del proprio legittimo ruolo (da parte del padrone di casa) ad esercitare il potere (politico come culturale).

Questo aspetto si esprime, a Pompei, attraverso una nuova separazione tra la servitù e la famiglia che, se prima convivevano

tra loro e con la città nello spazio dell'atrio, ora usano luoghi (poli) diversi, cosa peraltro rimarcata dallo stesso apparato decorativo totalmente mancante nelle aree dove vivevano i servi e gli schiavi.

La famiglia si sposta, per questo processo, sempre più in profondità verso l'interno di questo vero e proprio "cosmo", e la servitù fa da fondo, presente e vigile pur se separata, alla ricca e lussuosa vita del padrone e dei suoi ospiti.

Sul piano esistenziale possiamo dire che un tale modello architettonico ci racconta di un uomo più complesso, consapevole delle molte sfaccettature del proprio essere, cui la *conoscenza* ha rinforzato il senso della propria individualità tanto da dover creare dei luoghi diversi per le varie condizioni del suo animo, in cui l'esternità è comunque inclusa e presente, ma soggiogata ed organizzata, privatizzata, in una gradazione di crescente separatezza e distanza dalla confusione ed indeterminatezza dell'esterno (ancora psicologicamente non del tutto *controllato*).

Modello del "luogo a più direzioni o della casa verso la natura"

Si tenterà ora di descrivere i valori primari, d'impianto e di senso, di un tipo di casa che è il vero e proprio "ribaltamento" formale della casa a più centri o poli prima descritta.

Questo tipo di casa, derivante per uso e senso dalla casa ad atrio, è principalmente la villa; ma a Pompei possiamo rintracciare altre case che rispondono a questo modello per struttura d'impianto e per significato, come ad esempio quelle case che, dal finire

del I secolo a.C., si ingrandiscono travalicando la cinta muraria per aprirsi verso il panorama. Il primo e più significativo elemento caratterizzante questo modello è *l'apertura del margine*, elemento che permette, per la prima volta, di stabilire un rapporto di reale continuità percettiva con l'esterno verso il quale la casa si può aprire non avendo più il problema di difendersi da invasori esterni.

I modi di relazionarsi alla natura, in una struttura di questo tipo, costituiscono gli elementi primari per la sua organizzazione; peraltro, essendo la casa strettamente legata al suolo su cui si insedia, ciascuna concreta realizzazione assume un deciso carattere di unicità portando al naturale sviluppo il fattore di crescente astrazione del modello rispetto ad uno formalmente prestabilito come avevamo visto nei due precedenti modelli concettuali.

Ciò che struttura lo spazio è, per questo modello, qualcosa di immateriale come lo *sguardo* di chi percorrerà queste dimore,



le quali divengono veri e propri luoghi da cui catturare prospettive e visioni dell'esterno, mettendo in moto un processo che tende al limite (per allora ideale) di un'architettura dal margine leggero e trasparente, che solo 2000 anni dopo si è potuto realizzare in concreta e reale opera di artificio.

Gli infiniti assi visivi possibili sono, come detto, il fine ultimo di un processo che da un luogo a più poli si riorganizza in uno a *più direzioni* (percorsi reali e assi percettivi) ove le assialità sono tutte tese verso l'esterno che in questo modo mostra di essere manipolato e controllato¹⁴ dall'uomo nuovo attraverso il dispositivo (di foucaultiana memoria) messo in atto dall'architettura planimetrico\spaziale delle casa¹⁵: un esterno inteso, ora, come un interno di quel mondo ancora circoscritto e concluso¹⁶, ma che ora si estende alla scala planetaria.

Illuminante su questo aspetto è rileggere la lettera di Plinio il Giovane, tra le righe della quale non può sfuggirci la stretta relazione che questo colto padrone di villa stabilisce tra i vari luoghi della sua dimora e la visione (diretta o talvolta solo evocata) che da essa si può avere della natura circostante¹⁷. I portici, prima interni alla casa e rivolti sui peristili o giardini, si aprono ora verso l'esterno, divenendo il margine della villa stessa; camminare e discutere di filosofia e politica implica vedere e godere della natura circostante con gli occhi del corpo ma più ancora con quelli della mente, alla presenza di una natura esterna non più solo intellettualmente evocata come nei giardini delle precedenti case.

A Pompei queste caratteristiche sono presenti in diversi edifici, anche se esempi più limpidi di queste nuove dimore sono ad Ercolano (villa dei Papiri) e Torre Annunziata (villa di Oplontis), oltre che a Baia e Capri; tutte comunque espressioni di consapevoli artifici costruiti per l'uomo dall'uomo che, scientemente, *“modifica il cantiere del mondo”*¹⁸.

Il modello che ora analizzeremo è, formalmente, il più libero e meno definibile tra i quattro individuati, trovandosi alla fine del processo di modificazione del primo e più arcaico modello da me definito a *luogo concluso*.

Immaginando una teorica scala che procede da un valore massimo di struttura formale tipologicamente definita ad uno minimo, il modello del *luogo dello spazio stratificato e deformato* definisce tutte quelle esperienze alla fine di questa scala dove anche il rapporto con la natura diviene artificiale, nel senso che tutti i valori formali ed espressivi dei precedenti modelli possono essere presenti

*Modello
del “luogo
dello spazio
stratificato e
deformato”*

liberamente, compresa la natura esterna, assumendo tutti, comunque, un valore di artificialità e di deformazione.

La “stratificazione” ha qui un valore che definiremmo quasi post-moderno, nel senso di libero e decontestualizzato uso di elementi o sistemi spaziali e di significato del passato mondo culturale¹⁹; libertà sulla quale si inserisce una caratteristica componente di “deformazione” delle misure, dei rapporti, o del senso originario degli apparati decorativi usati nel tempo nelle case ad atrio e nelle ville²⁰. Questo modello, quindi, descrive principalmente quelle piccole o talvolta anche grandi trasformazioni operate sulle dimore, particolarmente negli ultimi anni di vita pompeiana; trasformazioni spesso caratterizzate da una relativa qualità di esecuzione e probabilmente opera di una classe sociale dalla non eccelsa consapevolezza culturale, secondo quanto notato a più riprese da studiosi come Zancker. Ciononostante dal nostro punto di osservazione i risultati architettonici ottenuti secondo questo modello concettuale assumono grande interesse in quanto sembrano essere delle “scenografie” capaci di descrivere il mondo esistenziale, vario e personale, di nuovi ceti sociali che nella libertà da costrizioni ed osservanze di canoni e modelli producono spazi vitali ed originali, la cui modernità è anche legata al forte carattere di soggettività ed autoespressione²¹ che l’architettura della casa tradizionalmente considerato il più canonico dei sistemi spaziali della romanità ancora ci restituisce.

In queste case più che la sapiente mano di un architetto, emerge una sorta di “fai da te” da alcuni considerato al limite del *kitsch*, ma che sembra invece avere la ricchezza che possiede il moderno jazz nel panorama musicale del ‘900, musica rinnovata dal basso in cui si innestano molti filoni espressivi con una libertà ed una componente di deformazione, legata alla interpretazione del singolo musicista, che è e resta un contributo non aulico, ma non per questo meno significativo, alla crescita culturale di un popolo. Esattamente come accadde nella produzione domestica a Pompei negli ultimi anni della sua vita, dal cui panorama ci sembra possibile evincere un modernissimo senso di velocità (di pensiero come di azione costruttiva) che rende appunto la casa un luogo sempre meno monumentale e di più veloce auto-rappresentazione, espressione diretta e concreta di quella caducità e transitorietà della vita e dei suoi valori che tanto vicini ci fanno sentire gli uomini e donne pompeiane a cavallo dell’anno zero.

Note

1. Cfr. Brockman J., *Einstein, Gertrude ... cit.*, Milano, 1988.
2. Norberg-Schulz C., *Architettura romana*, in C.N.S., *Architettura occidentale...* cit., p. 42 e sgg.
3. Il Pantheon fu costruito dall'imperatore Adriano tra il 118 ed il 128 d. C. in onore di tutti gli dei. Ci sembra utile rimarcare come lo stesso Adriano fu l'artefice e (come molti ritengono con sempre maggiore convinzione) l'ideatore del complesso di Villa Adriana che rappresenta l'episodio conclusivo, chiaramente aulico, del processo che stiamo analizzando della casa, la quale, nel caso citato, finisce talmente per aprirsi verso la natura da confondersi con essa, divenendo una sorta di Città dell'Imperatore.
4. Norberg-Schulz C., *Architettura romana*, in C.N.S., *Architettura occidentale...* cit., p. 52.
5. Le Corbusier, *Entretien avec les étudiants des écoles d'architecture*, in Casabella 531-532, Gennaio-Febbraio 1987, p. 89.
6. La relazione tra l'uomo ed il mondo si manifesta nell'esperienza del Moderno fino alla piccola scala dell'oggetto, atteggiamento profondamente *pompeiano*, come abbiamo visto, di relazione e continuità tra le parti ed il tutto. Questo atteggiamento è poeticamente descritto sempre da Le Corbusier che scrive: "voglio parlare degli oggetti di cui amiamo circondarci nella nostra vita quotidiana, intrattenendo con essi una conversazione costante. Oggetti compagni che possono essere oggetti poetici [...] in breve l'infinità dei testimoni che parlano la lingua della natura, accarezzati dalle vostre mani, scrutati dal vostro occhio, compagni evocativi ... E' grazie ad essi che un contatto amicale si mantiene tra la natura e noi", *Ibidem*.
7. *Ibidem*.
8. Questa puntualizzazione è figlia dichiarata della nota considerazione corbuseriana per la quale la pianta è generatrice dello spazio.
9. Cfr. G. Devoto, G. C. Oli, *Dizionario della lingua italiana*, Firenze, 1971, p. 545.
10. Vitruvio scrive i dieci libri del *De architettura* sotto Augusto (la datazione non è certa ma la maggior parte degli studiosi concordano per questa ipotesi); questo ci fa intendere come nella sua descrizione della casa ad atrio sia già presente una sorta di volontà di storicizzare un'esperienza architettonica (peraltro caduta sostanzialmente in disuso nel periodo in cui scriveva) dal forte valore mitico e simbolico relativamente a quelle origini, dure e tenaci, che come sappiamo il primo Impero tendeva a glorificare per fini di propaganda politica.
11. Norberg-Schulz C., *L'abitare...* cit., p. 31.
12. La decorazione in I Stile consiste in una sovrapposizione di bugne fortemente tridimensionali, colorate con vivaci colori come rosso, giallo sole, nero.
13. A tal riguardo ci sembra interessante riportare alcune notazioni di Vittorio Gregotti a proposito della specificità del progetto di architettura come mezzo per organizzare il nuovo che si ottiene nella narrazione in relazione ad un contesto, e quindi ad altri fattori e valori presenti: "tale processo di modificazione è in primo luogo per noi processo di narrazione [...] Accettare il principio della modificazione narrativa significa accettare una condizione interpretativa per rapporto a un con-testo, cioè a un testo preesistente. "D'altra parte - scriveva Foucault nell'"Ordine del discorso" - il commento ha come unico ruolo, quali che siano le tecniche messe in opera, di dire infine ciò che era silenziosamente articolato laggiù. Deve, secondo un paradosso che sposta sempre ma cui non sfugge mai, dire per la prima volta quel che tuttavia era stato già detto e ripetere instancabilmente ciò che, nondimeno, non era mai stato detto", in Gregotti V., *Le scarpe di Van Gogh*, Torino, 1994, p. 76.
14. Sul problema del progetto di architettura come modificazione e conoscenza del reale, implicito in questo processo che stiamo analizzando, ci sembra utile riportare alcune significative riflessioni di Gregotti: "nel progetto di architettura non si tratta, come tutti sappiamo, di mettere in essere solo un'ottica con cui si guarda

al reale, ma di considerare il reciproco coinvolgimento, la reciproca attrazione tra realtà e progetto, anche quando ci opponiamo o cerchiamo di evocare con il progetto ciò che non ci pare di riconoscere in alcun modo nel quotidiano empirico". Più avanti, nel rimarcare il valore di interpretazione del progetto, riprendendo la metafora dell'«io scrivo» di Italo Calvino, Gregotti aggiunge che "...a partire da quell'«io scrivo», luogo non dell'osservazione, ma terreno della trasformazione della realtà in sostanza letteraria [...] la mia scrittura è una catena di trasformazioni interpretative della stessa storia della scrittura, della costituzione e trasmissione, per suo mezzo, dei caratteri di un intero popolo e dei suoi miti ...", *idem*, pp. 38-39.

15. Sul fondamentale concetto di "dispositivo" indagato da Michel Foucault si rimanda all'intenso libro Agamben G., *Che cos'è un dispositivo?*, Roma, 2006.

16. Con il termine *concluso* si intende riprendere le considerazioni fatte per il primo modello; il mondo, prima circoscritto ed evocato per astrazione alla scala "sensibile" dell'uomo, diviene ora proprio il mondo reale, anch'esso circoscritto e limitato secondo le conoscenze astronomiche di allora, di cui la casa è una parte "interna".

17. Non sfugga la descrizione dell'arrivo alla villa su cui Plinio indugia, nell'evidente intento di accompagnare lentamente il lettore attraverso una natura tutta "domestica e familiare", evidente preludio e completamento della casa: "*distà diciassette sole miglia dall'Urbe, sì che puoi esserci dopo aver sbrigato ogni faccenda, e utilmente e interamente compiuta la giornata. Si può giungervi per due vie, ché vi conduce tanto l'Ostiense quanto la Laurentina [...] Sia dall'un punto come dall'altro si stacca una strada in parte arenosa, alquanto difficile e lunga in vettura, breve e agevole a cavallo. Vario da entrambi i lati è il paesaggio, ché la strada ora è fiancheggiata e stretta da boschi, ora si apre e si stende attraverso vastissime praterie. Molti vi sono i greggi di pecore, molti gli armenti di cavalli e di buoi, che, dall'inverno spinti giù dai monti, vi si ingrassano tra le erbe in un tepore primaverile*"; più avanti, descrivendo la villa, scrive: "*su tutti i lati [il triclinio] ha porte, e finestre grandi come le porte; e così, di fianco e di fronte, dà su tre quasi diversi aspetti del mare [...] A questo angolo è annessa una stanza di forma ellittica, che con le sue finestre segue il corso del sole [...] Nell'altro lato vi è una camera molto adorna; poi un'altra che può servire come grande stanza da letto o come piccola sala da pranzo, tutta splendore di sole e di mare [...] Di là si sviluppa una galleria a volta, quasi degna d'un edificio pubblico. Sui due lati si aprono finestre, più numerose quelle verso il mare, in minor numero quelle verso il giardino [...] All'estremità della terrazza, del portico e del giardino sorge un padiglione che è la delizia, veramente la delizia mia: io stesso lo feci costruire. Vi è una sala per bagni di sole, che da un lato guarda la terrazza, dall'altro il mare, e da entrambi i lati riceve il sole; e poi una camera che per la porta dà su una galleria, per un finestrone sul mare*", in Vitali G. (a cura di), *Plinio il Giovane. Lettere...* cit., pp. 109-115.

18. Gregotti V., *Le scarpe...* cit., p. 72.

19. Cfr. Gregotti V., *Le scarpe...* cit., p. 72.

20. Questo valore positivo assunto nella modernità della fine del XX secolo dalla ibridazione delle forme e dei sensi trova il suo più autorevole esponente in Robert Venturi che con il suo fare e riflettere sui valori della contraddizione in architettura ha portato alla definitiva consapevolezza critica valori rintracciabili nella storia di ogni fare umano, quindi anche a Pompei: "*io amo gli elementi che sono ibridi, piuttosto che "puri", quelli di compromesso piuttosto che quelli "puliti" [...] Io sono per il disordine pieno di vitalità più che per l'unità ovvia; accetto il "non sequitur" e proclamo la dualità*", in Venturi R., *Complessità e contraddizione nell'architettura*, Bari, 1980, p. 16.

21. Quanto da noi definito *auto-espressione* può essere anche inteso come commento, sottolineatura ed interpretazione delle preesistenze, disposizione culturale che obbliga a non avere "*nessuna speranza, quindi, di gesti definitivamente liberatori, di riconciliazioni globali, di perfette coerenze*", in Gregotti V., *Le scarpe...* cit., p. 76.

9 CASE PER 4 MODELLI INTERPRETATIVI

*È l'uomo a dare, inconsciamente ma attivamente,
la struttura al proprio mondo visivo.*

Edward T. Hall

La prima casa che analizzeremo rientra nel modello del “luogo concluso” secondo la definizione data nel precedente capitolo.

Il primo modello interpretativo



I. La Casa del Chirurgo

Questa casa, che si affaccia sulla Via Consolare non lontano da Porta Ercolano, viene comunemente considerata dagli archeologi la più antica rimasta visibile a Pompei, rientrando tra quelle realizzate nel primo periodo sannita, databile quindi alla seconda metà del IV secolo a.C.¹.

Costruita in grossi blocchi di calcare cavato nel fondo del Sarno (il fiume che scorreva subito fuori le mura di Pompei) chiaramente leggibili e tessuti secondo il cosiddetto *opus quadratus*², questa casa descrive nella maniera più fedele possibile quella che doveva essere l'impianto originario della casa ad atrio (vedi dis. 14), pur se oggi la vediamo integrata da camere e locali relativi a fasi successive e dunque non presenti inizialmente³.

Il valore di *luogo concluso* di questa nobile dimora emerge tuttora in pienezza; la durezza della chiusura della casa verso l'esterno e la strutturazione ideologica dello spazio interno basata sulla centralità dell'atrio tuscanico⁴ sono rimarcati dal forte rimando tra la strutturazione del muro verso la strada e la decorazione in I Stile dell'interno. Qui il carattere strutturale da esterno, pur se arricchito dalla sorprendente policromia, mantiene viva la componente di astrazione che pervade un interno dominato dalla gran luce del compluvio – cui solo successivamente⁵ si aggiungerà la vasca di raccolta delle acque (impluvio) – completando così quel processo di significazione del luogo concluso di cui la Casa del Chirurgo resta comunque un'espressione esemplare. In questa fase la casa mantiene la natura fuori da sé, e l'orto ha ancora un valore di pratica e domestica utilità separato dallo spazio della casa. Questo impianto è riconoscibile anche nella Casa di Sallustio, che poi ha subito trasformazioni ancora più rilevanti in periodo imperiale, ed in parte nella Villa in Miniatura, ragione per la quale saranno analizzate più avanti.

Lo sfondamento del tablinio, che tende ad alterarne questo arcaico impianto verso quello successivo per mezzo dell'inclusione della natura, è presente nella Casa del Chirurgo anche se l'alterazione di senso corrisponde ad un esterno reale molto ridotto sul piano dimensionale e planimetrico. Questa trasformazione parziale testimonia quanto il secondo modello ideologico individuato derivi direttamente dal primo che è ancora



L'atrio verso le *fauces*
dell'ingresso alla casa.



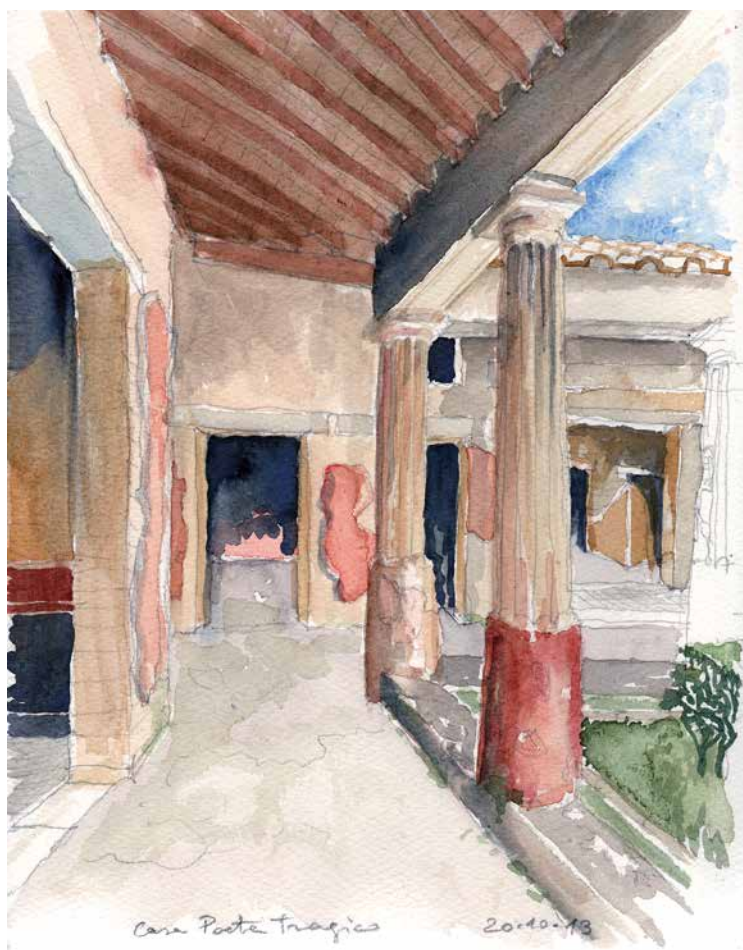
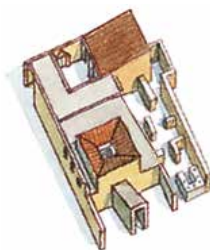
leggibile, frutto cioè di una stratificazione esplicita, come documentato, ad esempio, proprio dall'architettura di questa casa. Gli studi condotti da Amedeo Maiuri sul vestibolo della casa del Chirurgo⁶ ci consentono, inoltre, di rimarcare quanto detto nei precedenti capitoli, ossia che in una fase originaria, corrispondente a quella da noi definita del *luogo concluso*, il vestibolo era diviso in due parti⁷ divise da un cancello. Quella esterna serviva a raccogliere i *clientes*⁸ in attesa di entrare ogni mattina a fare visita al *dominus*; essi, da questo luogo già interno al corpo dell'architettura ma pur sempre esterno alla casa, avrebbero potuto trapiantare il tablinio, il terminale dell'asse ideologico e bacheca delle memorie familiari, meta prima dell'asse visivo che è significativamente l'architettura organizza (vedi dis. 15).

Un'ultima notazione va fatta sulla trasformazione del locale esterno (posto sulla sinistra entrando nel vestibolo) da camera ad uso diretto della *domus* in bottega: aprire un locale, che comunque resta in contatto con la casa, verso l'esterno per renderlo negozio dimostra come il gruppo familiare si sia radicato in una struttura sociale urbana oramai chiaramente stratificata e differenziata. Il *cliens* aveva il compito di gestire, per l'interesse del gruppo familiare, un'attività commerciale che si sarebbe trasformata in ulteriore ricchezza per il *dominus* il quale, in tal modo, avrebbe avuto maggiori possibilità anche economiche di aiutare i *clientes*, con ciò chiudendo il cerchio di mutua dipendenza che *dominus* e *clientes* realizzarono nelle città italiane in età medio repubblicana e che durò fino al sorgere dell'età imperiale.



II . Casa del Poeta Tragico

“Ed ecco nella Casa del Poeta Tragico le raffinatezze di un’arte consumata. Tutto è costruito intorno all’asse, ma difficilmente potrebbe esservi tracciata una linea retta. L’asse è nelle intenzioni e il fasto da esso prodotto si estende alle cose umili che con gesto abile (i corridoi, il passaggio principale, ecc.) investe mediante l’illusione ottica. L’asse non è qui aridità teorica, ma collega dei volumi portanti e nettamente inscritti e differenziati gli uni dagli altri. Quando si visita la Casa del Poeta Tragico si constata che tutto è in ordine. Ma la sensazione è ricca, si osservano abili disassamenti che danno l’intensità ai volumi: il motivo centrale della pavimentazione è respinto indietro dal centro della stanza; il pozzo dell’ingresso è dalla parte della vasca. La fontana nel fondo è in un angolo del giardino.



Il peristilio verso ovest
con a sinistra il tablinio
(di Nicola Flora).

Un oggetto collocato al centro di una stanza spesso la uccide perché impedisce di collocarsi al centro della stanza e avere visione assiale; un monumento nel mezzo di una piazza uccide spesso la piazza e gli edifici che la chiudono: spesso, ma non sempre; è una situazione specifica che ha di volta in volta le sue ragioni. L'ordine è la gerarchia degli assi, dunque la gerarchia dei fini, la classificazione delle intenzioni"⁹. Non è possibile entrare e vivere questa casa oggi senza partire da queste parole intense, liriche, del principale maestro della Modernità. Questo spazio vive e pulsa intorno alla sua piccola, contenuta misura, in una casa che resta sostanzialmente uguale alla prima soluzione sannita (vedi dis. 16-17) e che vede nella sua ultima parte di vita l'introduzione di un'edicola con la maschera teatrale del poeta tragico – che dà poi il nome alla casa – e la valorizzazione del piccolissimo giardino a vantaggio del triclinio posto sul fondo a destra rispetto a chi entri dall'atrio, di fronte al piccolo e secondario ingresso posteriore ad uso dei più intimi amici del *dominus*, nuovo polo domestico della casa.

L'equilibrio di questa stupenda composizione, fatta di leggeri disassamenti e successivi riequilibri, è descritto da Le Corbusier; a noi resta da notare come questa casa conservi forte lo spirito della *casa a luogo concluso*, con la sua decorazione policroma in I Stile, anche dopo l'apertura del tablinio che include alla vista di chi acceda il piccolo giardino di fondo. Qui tutto è piccolo, decisamente sottodimensionato rispetto alle edicole e portici dei peristili delle ville (si pensi alla villa di Oplontis), ma la delicatezza di questa garbata intrusione delle necessità di includere pur solo simbolicamente la natura all'interno, tipica del secondo modello proposto, qui non si scardina la primigenia, arcaica eleganza pur in un nuovo grado di minore esclusione dall'esterno urbano e naturale della raffinata casa.

Il secondo modello interpretativo

Il secondo gruppo di case, pur se realizzate in un arco di tempo ampio, corrisponde al modello definito del "luogo a più centri o dell'esterno dentro", a dimostrazione del fatto che i modelli individuati non hanno sempre una stretta valenza temporale, ma descrivono, piuttosto, atteggiamenti ideologici e progettuali più generali.



III . La Casa del Fauno

La casa che, in maniera più chiara e riuscita sul piano formale ed architettonico, incarna un nuovo tipo di residenza urbana, dalla spazialità complessa e capace di includere anche

la natura in maniera significativa alla scala urbana, è proprio la Casa del Fauno. La casa, secondo l'impianto che ancora oggi possiamo vedere, risale alla seconda metà del II secolo a. C., ed è la più grande *domus* presente a Pompei (2.940 mq circa), occupando un'intera *insula* del Regio VI^o, subito a nord delle Terme del Foro, ricco quartiere residenziale del periodo sannita (vedi dis. 18).

Nascendo dall'aggregazione di precedenti case ad atrio ha un'ala di servizio¹¹ dedicata alla servitù individuata dall'atrio tetrastilo, unica zona originariamente dotata di stanze al piano superiore con funzione di alloggio per gli schiavi. Il resto della casa



Passaggi di servizio verso il primo giardino con peristilio a nord.

Vista dal primo
peristilio verso il
grande peristilio nord
attraverso l'exedra con
pavimento a mosaico
raffigurante Alessandro
Magno in battaglia.



mantiene un sostanziale sviluppo orizzontale¹², includendo la natura nell'interno della casa (vedi dis. 19) trasformando *“l'hortus, che in origine aveva prevalente funzione di orto vero e proprio, in un ambiente artisticamente allestito, il peristilio con giardino”*¹³.

L'impianto planimetrico è chiaro e suggestivo procedendo, rispetto all'asse viario del decumano superiore di via della Fortuna su cui aprono gli atri, verso nord con un decrescente valore funzionale cui corrisponde un aumento del valore simbolico-significativo a mano a mano che ci si addentra in profondità nella casa¹⁴. Entrando dall'atrio tuscanico, che qui assume il valore prima assolto dal vestibolo, si passa al primo peristilio con giardino che si amplia verso est, per poi passare più in fondo al secondo più grande peristilio con giardino che, ampliandosi ancora verso est, occupa tutta la parte di fondo dell'insula. Parallelamente l'atrio tetrastilo è lo spazio più ampio della zona della servitù che poi si assottiglia in un secondo passaggio verso i locali di cucina e servizio (in corrispondenza del primo peristilio) fino a sparire lì dove la misura della casa assume quella dell'insula stessa all'altezza dell'ultimo peristilio.

Questa stratificazione di *più centri di senso* che procede dall'esterno verso l'interno è strutturata mirabilmente da una serie di assi primari e secondari tra loro ortogonali che ordinano e gerarchizzano lo spazio planimetrico (vedi dis. 20). Il principale è quello che procede dal vestibolo (in leggera salita e, in questo caso, dominato dalla presenza dei lari nella decorazione in rilievo dei muri laterali, oltre che da un mosaico geometrico

di pavimento di grande raffinatezza) all'atrio tuscanico, in asse con l'antico tablinio, e che le due colonne dell'asedra tra i due peristili rimarca ed evidenzia. L'*oecus* immediatamente affianco all'asedra individua un secondo asse parallelo al primo, marcando peraltro l'asse geometrico dell'ultimo peristilio ed equilibrando il precedente asse rispetto al primo peristilio.

L'originario asse significativo dell'antica casa ad atrio si complica così prolungando il proprio senso in un'asedra che contiene il famoso mosaico alessandrino; questo, dichiarato e *pietrificato* omaggio ad un bel dipinto ellenistico⁵ (e quindi chiara ostentazione della cultura di riferimento del ricco e potente signore), è l'elemento che prolunga il senso dell'antica *domus*, includendo quella natura interiorizzata così importante, ora, in quanto caricata di significati religiosi e filosofici⁶.

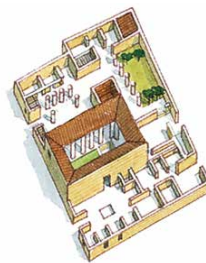
Che lo spazio fosse quindi organizzato non solo per scopi di pura e pratica necessità è quindi chiaramente leggibile; peraltro ciò è ulteriormente deducibile dalla quasi assoluta mancanza di camere prospicienti il secondo peristilio, a differenza di quanto accadeva nelle case a *pastas* greche che pure sarebbero state, secondo molti studiosi, i modelli di riferimento per questi luoghi. Abbondano invece i triclini, quattro tra estivi ed invernali, in accordo con quanto avrebbe poi scritto Vitruvio⁷ cento anni dopo.

La moltitudine dei luoghi, la loro chiara concatenazione ed alternanza arricchita con statue, giardini e fontane, oltre che con un piccolo impianto termale, costituisce un insieme architettonico di altissimo pregio e di forte somiglianza alla struttura urbana, organizzando una *domus*, in cui il senso “di un'ampia spazialità e l'attrattiva di colpi d'occhio cangianti attraverso le successive zone d'ombra e di luce dei peristili”⁸ anticipa e prepara ideologicamente la totale apertura verso l'esterno che di lì a poco si realizzerà nelle ville extraurbane, naturale sviluppo ideologico dei precedenti “modelli”.



IV. La Casa dei Dioscuri (o di Castore e Polluce)

Questa casa, completamente decorata in quarto stile dalla stessa bottega che dipinse la casa dei Vettii⁹ a ulteriore testimonianza del fatto che lo stato che noi oggi vediamo è riferito all'ultimo periodo di vita di Pompei in cui molte case furono trasformate, è indubbio che trovi il suo senso primo nell'impianto planimetrico dato dall'originale accorpamento di più (forse tre) case preesistenti: sono ancora chiaramente leggibili le strutture spaziali di una prima casa incentrata su di un atrio corinzio, e



di una seconda con un atrio tuscanico (vedi dis. 21). L'architettura di questa *domus*, che alla fine emerge per un chiaro valore unitario anche grazie al raffinato apparato decorativo, realizza anche in questo caso un insieme a più centri in cui la natura (l'esterno) è inclusa nello spazio interno, circoscritta, in questo caso in posizione tanto appartata da non essere direttamente visibile dalla strada anche grazie al nuovo asse principale di senso che risulta essere parallelo, e non ortogonale come di solito accade, alla strada urbana²⁰.

La casa, che occupa la parte meridionale dell'insula 9 del Regio VI alle spalle della Casa del Fauno, ha i suoi accessi dall'importante cardine di via di Mercurio, prosecuzione di via del Foro in direzione del Vesuvio. Questo particolare determina un primo elemento caratterizzante la configurazione finale della nuova casa: l'aggregazione di più unità abitative non ha permesso all'architetto-costruttore di organizzare una struttura che in qualche modo prolungasse il primo e più antico asse di una delle due case ad atrio aggregate a differenza di quanto abbiamo visto accadere nella Casa del Fauno dove, entrando sul fronte breve dell'insula, la casa si è potuta sviluppare in profondità rispetto a chi entri.

Se, dunque, l'ingresso principale coincide con l'atrio corinzio (a dodici colonne di tufo nocerino) in cui l'antico tablinio viene sfondato per aprirsi sul piccolo peristilio che conclude il primo asse (interamente visibile dall'esterno), è l'asse ortogonale ad esso (vedi dis. 22), passante per l'atrio, che ha il ruolo di svelare la più complessa e nuova organizzazione della residenza. Questo asse è leggibile soltanto a chi si inoltri in uno dei due atri e la sua presenza è chiaramente rimarcata da un cippo scanalato posto tra le due colonne centrali di sinistra dell'impluvio per chi entri dall'atrio corinzio più a nord, il principale. Questo secondo asse, parallelo alla strada da cui si accede e all'asse principale della Casa del Fauno, organizza una successione di luoghi dal diversissimo senso spaziale, incatenando e collegando il peristilio intermedio (assolutamente non visibile dall'esterno) con i due atri laterali. Le suggestioni che si ottengono percorrendo questa successione di spazi sono incredibilmente varie e diversificate: si passa da interni, coperti e colonnati, da cui si vedono altri colonnati ed esterni del piccolo peristilio, ad un peristilio tutto interno con un esterno-naturale più ampio in cui l'asse del percorso è fisicamente marcato a dividere il giardino in una zona a verde (il giardino vero e proprio) da una con vasca per i pesci antistante il triclinio invernale (che segnala e presentifica un asse secondario, ortogonale al percorso descritto), per poi ripassare, per mezzo di uno



stretto vano, ad un nuovo spazio interno (l'atrio tuscanico) che intercetta l'asse vestibolo-tablinio di quella che solo ora si dichiara essere un'antica casa ad atrio dedicata, in questo nuovo assetto, alla servitù.

Proprio sul fondo di questo spazio è infatti individuabile chiaramente la zona cucina e servizi della Casa dei Dioscuri (priva di decorazioni e con un piccolo accesso di servizio dal cardine posteriore), opportunamente collegata al triclinio del peristilio centrale ed al peristilio di fondo all'atrio corinzio attraverso uno stretto passaggio parallelo al muro perimetrale verso il cardine posteriore.

L'impianto planimetrico potrebbe spingere ad accomunare questa casa alla Casa del Citarista (I 4, 5-25-28); ma mentre in quest'ultima l'aggregazione di precedenti dimore non risulta essere del tutto riuscita sul piano formale²¹, nella casa di Castore e Polluce ci troviamo di fronte ad un'architettura dalla sorprendente vitalità ed originale spazialità, nella rimarcata costruzione di un *cosmo* tutto artificiale ed "interno", casa che dopo il primo terremoto del 62 d.C. sarà ristrutturata solo sul piano decorativo, conservando uno spazio di antiche memorie e significati in una più moderna ed accattivante veste.

Il giardino centrale con peristilio ed in primo piano la vasca d'acqua antistante il triclinio estivo.

Il terzo modello interpretativo

Questo gruppo di case è stato scelto per descrivere il terzo modello interpretativo proposto, ossia quello che ho denominato del “luogo a più direzioni o della casa verso la natura”. Vi appartengono di diritto le ville extraurbane, ma anche quella serie di case nobiliari realizzate a partire dal I secolo a. C. sulle antiche mura urbane nel dichiarato, comune intento di aprire la casa verso l'esterno, verso il “panorama”, così da mettere in diretta relazione eventuali giardini ancora inclusi nel proprio interno con la natura circostante, dal cui nuovo approccio culturale ed intellettuale il più colto pompeiano ellenizzato avrebbe dovuto trarre profondo godimento e piacere.



V. La Villa dei Misteri

“I protagonisti della cultura delle ville del II e I secolo a. C. erano aristocratici di cultura greca, capaci di inserire le forme prese in prestito in nessi logici nuovi”²²; con questa notazione Zanker ci spinge in primo luogo a soffermarci su quei nessi logici nuovi (che abbiamo descritto essere in continuità ideologica con i precedenti pur se espressi, nel campo delle nuove spazialità della casa, con originali soluzioni planimetrico-spaziali) i quali si esprimono compiutamente e per la prima volta nell’edilizia residenziale, nella cosiddetta architettura delle ville (vedi dis. 23). Questa tipologia di residenze ha un ruolo importante nella storia dell’architettura occidentale perché, come scrive Ackerman, “la villa è tipicamente il prodotto dell’immaginazione di un architetto, che, attraverso essa, ne rende esplicita la modernità. Il programma essenziale della villa è rimasto invariato per oltre duemila anni, da quando venne definito dai patrizi dell’antica Roma [...] la villa è rimasta sostanzialmente la stessa: continua a soddisfare una necessità che resta inalterata, una necessità, appunto, che non è materiale, ma psicologica e ideologica, e che non è soggetta alle trasformazioni sociali e tecnologiche. La villa è sede di una fantasia che è impervia alla realtà”²³. Tra le ville, a Pompei, la Villa dei Misteri rappresenta un caso particolarmente interessante per indagare la costruzione di questo particolare apparato ideologico che come sottolinea Ackerman tutt’oggi perdura, in quanto gli studi di Maiuri e di altri archeologi hanno dimostrato come l’assetto attualmente ancora visibile della villa corrisponda ad una trasformazione di un primo impianto planimetrico del II secolo a.C. che, in conseguenza di probabili danneggiamenti a seguito della presa di Pompei da parte dei Romani nell’80 a.C., fu ampliato trasformando una villa rustica – una villa cioè fornita di un’area deputata al lavoro di pigiatura e fermentazione



L'atrio con sul fondo il peristilio verso est.

dell'uva per la produzione del vino in *villa d'otium*, trasformandola da luogo di lavoro e dalle pronunciate e preminenti capacità produttive in dimora di svago e riposo nei pressi della città, ove sperimentare quel piacere intellettuale ora indispensabile per il ricco pompeiano.

Posta immediatamente dopo la Villa di Diomede, verso la fine della Via dei Sepolcri che si allontana da Pompei a partire dalla Porta Ercolano, aveva una posizione strategica in quanto era posta sull'importante Via Consolare che entrava in città da nord costeggiando la regione VI, area residenziale ad appannaggio delle classi dominanti della città, occupando un'area in declivio verso il mare che risultava fortemente panoramica. L'analisi che faremo partirà dal supposto assetto originario (dell'inizio del II sec. a.C., secondo le descrizioni fatte da Maiuri) per poi sottolineare come la successiva trasformazione del 70-60 a.C. ne abbia determinato quel senso primario di apertura (prima ideologica e poi anche fisica) verso la natura che ancora oggi siamo in grado di apprezzare.

La villa, posta come detto su un terreno in declivio verso il mare, recupera il piano orizzontale corrispondente all'ingresso tramite la realizzazione di un basamento, la *basis villae*, sostenuto su tre dei suoi lati da un criptoportico cui, superiormente, corrisponde un giardino pensile e un portico colonnato aperto verso il panorama. Alla villa si accede dalla strada a nord-ovest,

Il fronte est della villa verso via delle Tombe con in primo piano le sostruzioni della *basis villae* e sulla destra il grande Portico Meridionale.



entrando dapprima in un peristilio (come descritto da Vitruvio per residenze di questo tipo²⁴) su cui dei piccoli varchi consentono l'accesso a locali sui margini e poi, in asse all'accesso, in un atrio tuscanico da cui si passa ad uno dei locali (un triclinio estivo aperto sul portico prima incontrato) per arrivare finalmente a godere del panorama verso il mare.

L'inversione tra atrio e peristilio per chi entra in villa rispetto all'accesso consueto della domus urbana é stata posta da altri studiosi in relazione ad una possibile riproposizione della *"consuetudine greco-orientale espressa dalle raffinate case a pastàs e a pastàs-peristilio"*²⁵. Questa interpretazione, di certo corretta, sembra interessante affiancarla alla lettura spaziale/architettonica che utilizza il modello teorico proposto del *luogo a più direzioni o verso l'esterno* che, ritengo, permette di cogliere le valenze di senso di questo tipo di architettura.

In primo luogo si nota che l'impianto originario della villa ha un chiaro asse significativo principale che procede dal vestibolo d'ingresso verso il portico sul panorama passando per il peristilio e, successivamente, per l'atrio; ed in questo ci sembra di riconoscere un atteggiamento (intellettuale) del tutto simile a quello usato dall'architetto-costruttore che aveva realizzato la Casa del Fauno in anni, peraltro, assai vicini. Procedendo su questa linea di pensiero potremmo dire che la villa, chiaramente di nuovo impianto e non modificazione di una precedente casa ad atrio, in quella fase riprende idealmente la struttura assiale della casa arcaica incentrata sull'atrio tuscanico; ma,

nel momento di dover costruire un luogo *manu-facto* invece di quella città (esterno artificiale) che qui non esiste e da cui tradizionalmente si accedeva all'atrio stesso, l'architetto realizza il peristilio di accesso che possiamo intendere come una *natura manu-fatta*, cioè già artificio controllato dall'intelletto umano, simulacro di tutti gli spazi complessi costruiti dall'uomo e che la città incarna.

Lungo il suo asse primario, atrofizzando il tablinio, viene poi posto un vano aperto verso un portico a sud-ovest; il portico, che nella realtà circoscrive tre lati della villa, idealmente rappresenta un peristilio aperto su un giardino teoricamente ampliato all'infinito (vedi dis. 24). Ecco come la prima architettura della villa, in questo caso specifico la villa dei Misteri, si apre sulla natura semplicemente dilatando a dismisura quella natura, prima inclusa nella *domus* urbana, facendola coincidere con tutta la Natura. La strategia, perciò, può essere letta come quella di utilizzare *modelli concettuali* desunti dalla casa ad atrio e peristilio urbana (unico modello formal-concettuale a disposizione dell'architetto-costruttore dell'epoca) per adattarli alle nuove esigenze culturali ed espressive nella villa extraurbana. *“A chi confronti – scrive Maiuri – la pianta e il plastico di una casa patrizia urbana con la pianta e il plastico d'una villa suburbana, sembrerà di vedere, pur nella identità quasi perfetta dello schema, una piccola fortezza cui siano state smantellate le mura perimetrali per smascherare l'interno. Processo di estrinsecazione nelle strutture, a cui corrisponde un processo di estrinsecazione degli spiriti”*²⁶. Processo compositivo e figurativo che abbiamo visualizzato con l'immagine sintetica del *ribaltamento del guanto*.

In questa fase della vita della villa è ancora espressa in nuce la possibilità di organizzare i diversi luoghi significativi della casa secondo più direzioni, come dichiarato dal modello teorico che stiamo utilizzando per leggere la villa: in questo caso le molteplici direzioni percettive sono ancora tutte sintetizzate nell'unico asse ordinatore. Ci sembra peraltro interessante notare come la spazialità ottenuta, in questo caso, sia prevalentemente orizzontale mostrandosi l'asse verticale ancora come contrappunto all'organizzazione planimetrica che resta prioritaria. Vedremo come già un secolo più tardi il processo messo in moto con l'architettura delle ville porterà ad acquisire un uso più consapevole e maturo della terza dimensione, anche in fase di concepimento dell'impianto della ville stesse, oltre che anche delle case urbane²⁷.

Tornando alla nostra analisi dobbiamo aggiungere come il meccanismo interpretativo dell'approccio culturalizzato alla natura (che andando in questo caso dal peristilio di ingresso

al portico mette in moto una sorta di progressivo, rituale e intellettuale progressione verso la completa visione della Natura) che la Villa dei Misteri concretizza, non verrà sostanzialmente modificato dalle trasformazioni del I secolo a.C.. Questi interventi alterando la continuità del portico terminale con un'edifera panoramica, si incentreranno prevalentemente in uno stupendo complesso di affreschi (di cui particolarmente pregevole è il famoso ciclo del triclinio estivo con figure alla scala umana) rappresentante scene iniziatiche che sono espressione figurativa di culti religiosi orientali dei *misteri dionisiaci* cui la padrona di casa evidentemente demandava grande valore e profondo significato³⁸.

Villa di Diomede: il grande portico del giardino inferiore.





VI. La Villa di Diomede

Quest'opera, prima tra le grandi case suburbane ad essere stata scavata²⁹, risulta essere un'opera di estremo interesse per la nostra analisi. Come per la Villa dei Misteri ci troviamo di fronte ad un'opera che ha subito notevoli trasformazioni negli oltre due secoli della sua vita. Anch'essa vede nascere il suo impianto dalla rielaborazione del modello della casa urbana sannita, organizzando degli spazi aggregati intorno ad un peristilio colonnato centrale per aprirsi verso sud-ovest ad uno splendido panorama marino grazie al dislivello naturale che solleva questa parte di accesso alla casa rispetto ad un giardino recintato sottoposto sul sedime dell'antico orto urbano (vedi dis. 25).

In questa prima fase un loggiato colonnato accompagnava, mediandolo, il passaggio dall'interno verso la natura, esattamente come accadeva per la vicina Villa dei Misteri.

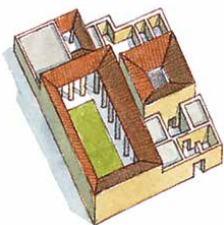
Ma la necessità intervenuta nel periodo primo-imperiale di ridefinire la vicina via Consiliare, importante accesso alla città, conduce all'esproprio di una parte della casa che vede la mutilazione di una ampia zona a nord\est secondo un taglio obliquo rispetto al suo impianto originario imposto appunto dal nuovo ridisegno della strada. L'architetto-costruttore, a seguito di questo brutale taglio, edifica un nudo e compatto muro verso la strada su cui si apre un accesso che, accompagnando con degli scalini la salita del visitatore verso un esterno *catturato percettivamente* dall'architettura della casa, punta in maniera angolata verso la colonna d'angolo del peristilio interno, generando un'affascinante vista dal nuovo accesso che avevo colpito il maestro viennese Josef Hoffmann che ne fece un acquerello davvero intenso in occasione del suo viaggio a Pompei.. La percezione dello spazio diviene impreveduta e dinamica, obbligando chi entri a dover ruotare per dirigersi sotto il portico. Peraltro, per recuperare spazi perduti dall'abbattimento imposto, si elimina il portico panoramico avanzando di qualche metro un corpo edilizio verso il giardino, anch'esso ridisegnato con un quadriportico perimetrale e con il posizionamento al centro, in asse con il nuovo triclinio, di una vasca e di una pergola su base muraria. Il giardino diventa una sorta di secondo peristilio che accentua il proprio carattere di esternalità rispetto alla prima parte della casa – una sorta di spazio urbano sintetizzato – peraltro visibile consentendo la contemporanea e simultanea visione dello splendido paesaggio di fondo insieme al giardino interno per chi fosse situato sulle terrazze superiori o nel triclinio stesso (vedi dis. 26).



Quest'ultimo luogo visualizza l'asse che organizza il quartiere del giardino, rimarcando la propria centralità rappresentativa in virtù del suo deciso elevarsi sul portico sottostante³⁰, offrendo una veduta complementare a quella della loggia absidata coeva posta in asse al primo peristilio d'ingresso (vedi dis. 27).

Il quarto modello interpretativo

Il quarto ed ultimo gruppo di case che descriveremo sono rappresentative dell'ultima fase edilizia di Pompei, un periodo di grandi trasformazioni sociali e culturali che si ripercuotono ovviamente anche nell'uso della casa oltre che nel suo impianto, formale e di senso. Gli esempi riportati, peraltro ben noti e studiati, ci interessano per rappresentare i diversi (e contemporanei) spazi della domus da noi accomunati nel modello del "luogo dello spazio stratificato e deformato". Questi nuovi modi di uso dello spazio rappresentativo da parte delle nuove classe emergenti si manifesta in spazi condizionati principalmente dal dover modificare e adattare case preesistenti o lotti urbani ancora non edificati per accogliere innovativi atteggiamenti formali (da quello solo pittorico dei Vettii, a quello strutturale e pittorico della Casa di Sallustio, per finire a quello decisamente strutturale-costruttivo della Miniatura), pur se tutti sostanzialmente orientati a riprodurre, liberamente ed a qualsiasi costo indipendentemente dalle effettive disponibilità di spazio e di misura, l'atmosfera delle ville extraurbane.



VII. La Villa dei Vetti

Nell'ottica del nostro studio ci interessa particolarmente analizzare l'assetto spaziale dell'ultima fase di questa famosa casa posta nel Regio VI, non lontano dalla casa del Fauno. Secondo De Albentis³¹ la casa doveva avere già l'attuale assetto, senza cioè il tablinio, nella metà del I secolo d.C. quando A. Vettius Restitutus e A. Vettius Conviva acquistarono la casa; i Vetti, che appartenevano con tutta probabilità alla classe dei liberti, dovevano avere accumulato un ingente patrimonio con i commerci³², grazie ai quali poterono rilevare la prestigiosa casa dagli antichi proprietari, probabilmente appartenenti a quella élite di antiche e nobili famiglie pompeiane che in periodo imperiale abbandonarono la città divenuta oramai provincia per Roma o per le più fruttuose e tranquille campagne circostanti; processo che si accentuerà, peraltro, dopo il terremoto del 62 d.C..

La casa si organizza intorno ad un atrio tuscanico affiancato da uno più piccolo su cui gravitava la zona servile (vedi dis. 28); dall'atrio, per mezzo di una parete molto aperta grazie ad



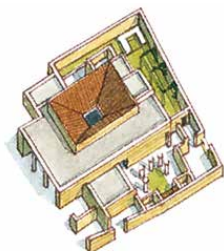
Il giardino con peristilio verso il triclinio a nord.

una coppia di pilastri in asse al vestibolo, si passa direttamente sul giardino ricco di statue, fontane e tavolini in marmo bianco, con un elegante peristilio su cui si affacciano gli ambienti più importanti della casa, tra cui il triclinio estivo famoso per lo splendido ciclo pittorico rappresentante, in tredici vivaci scomparti, altrettanti mestieri ed attività sportive dipinte in rosso su fondo nero.

La mancanza del tablinio mostra come questo, in un momento in cui determinante era alludere all'abitare in villa, fosse stato probabilmente sacrificato per dare spazio al giardino; in questo caso la stratificazione di un nuovo senso sul vecchio impianto porta alla *deformazione* spaziale (oltre che del senso stesso) della vecchia architettura (vedi dis. 29).

Non ci sembra del tutto improbabile azzardare, a questo punto, una similitudine di senso tra l'entrare in Villa dei Misteri ed in questa casa: la forte apertura del muro di fondo dell'atrio rende continuo, per carattere e luce, questo spazio con quello del peristilio, così che chi entri possa supporre di trovarsi concettualmente in una villa in cui, come abbiamo prima visto, era usuale accedere direttamente in un peristilio con giardino. Il riuso di una casa ad atrio preesistente costringe quindi l'architetto-costruttore a dover cercare una originale configurazione per esprimere un nuovo mondo culturale di riferimento

ed un nuovo modo di usare lo stesso spazio domestico. I caratteri della *stratificazione* e della *deformazione* emergono in tal modo come valori positivi, capaci cioè di suggerire nuovi ed originali assetti d'impianto domestico.



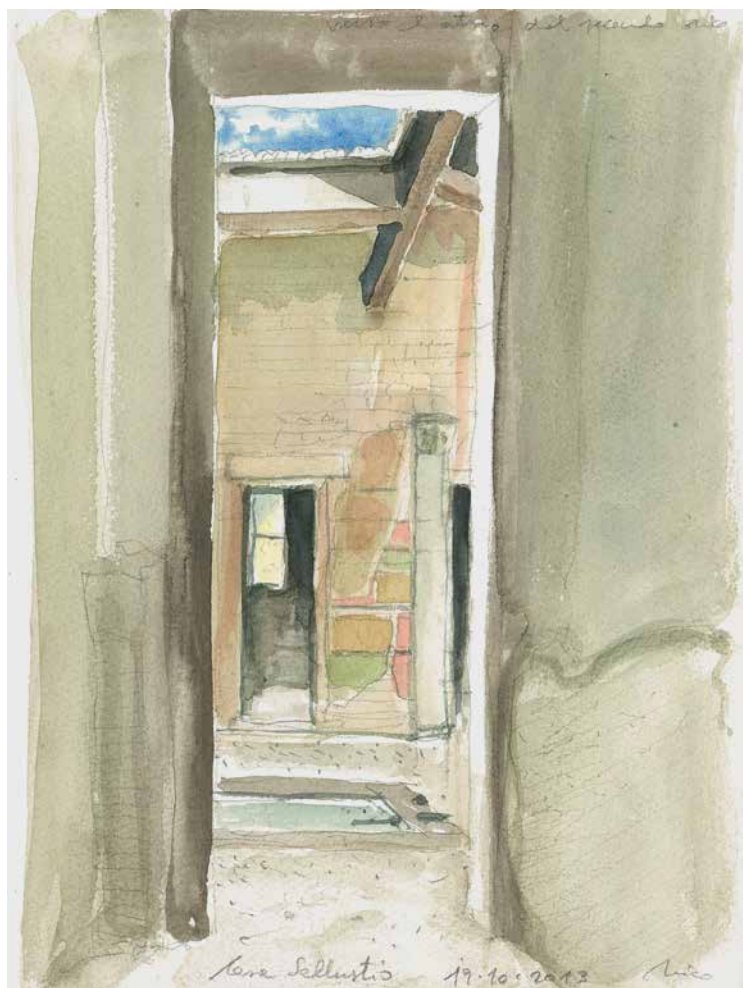
VIII . La Casa di Sallustio

Questa casa rappresenta un caso analogo, per certi versi, alla Casa del Chirurgo: un'antica casa ad atrio tuscanico del Regio VI situata sulla via Consolare nelle sue immediate vicinanze viene modificata in funzione del nuovo gusto abitativo alterando il primitivo impianto, peraltro ancora leggibile (vedi dis. 30).

Indipendentemente dall'esatta successione cronologica delle modificazioni, al fine del nostro studio interessa notare come il nuovo senso dello "spazio esistenziale" sia stato espresso in questo caso attraverso un processo di *stratificazione*, qui anche strutturale, e di evidente *deformazione* dei rapporti tra le strutture e lo spazio disponibile (quello del giardino prima usato ad orto circoscritto da muri).

"[L'esempio della Casa di Sallustio] *mostra come questa casa ad atrio, originariamente totalmente rivolta verso l'interno, sia stata aperta sul giardino e arricchita con diversi elementi dell'architettura tipica delle ville*"³³; la notazione di Zanker sinteticamente descrive il risultato ottenuto, osservazione alla quale aggiungiamo il fatto che alla fine la *domus* si mostra caratterizzata da un policentrismo incentrato sul prolungamento dell'asse principale dell'antica casa ad atrio oltre che dal potenziamento dell'asse secondario passante per l'impluvio che si prolunga verso la miniaturizzata *diaeta* del piccolo giardino con peristilio laterale. Inoltre il potenziamento di una bottega sul fronte strada e l'apertura verso il vestibolo insieme all'atriolo di servizio con due locali posti in asse con il portico di fondo, determina un'effettiva moltiplicazione di centri (anche funzionali) della casa (vedi dis. 31). Quello che in Villa dei Misteri è ottenuto attraverso l'espansione del giardino a tutta la natura resta qui un'aspirazione, realizzata fisicamente attraverso una riduzione di spazi e strutture tali addirittura da renderla solo allusiva di un atteggiamento culturale, il *vivere in villa* appunto, spogliata però da ogni effettivo possibile uso. Nel ridottissimo e fortemente fuori scala peristilio prima citato, ad esempio, "*i due portici laterali terminano in due piccole stanze che, tramite grandi finestre sovradimensionate, si aprono sul piccolo giardino porticato [...]* Nel caso di queste due piccole stanzette, si tratta chiaramente di imitazioni di quelle *diaetae panoramiche*, situate in posizione

appartata nelle ville più grandi, in cui, per esempio, si ritirava così volentieri Plinio il Giovane [...] Nelle diaetae della Casa di Sallustio, invece, si potevano vedere soltanto le airole del giardinetto e una parete con vista su un paesaggio mitologico"³⁴. Il senso è talmente finalizzato alla visione piuttosto che all'effettivo uso che alla *deformazione* dei rapporti e proporzioni si aggiunge la *virtualità* dello spazio, rappresentato nel peristilio dallo sfondamento di un giardino dipinto sul muro di fondo che prolunga quello esistente in un paesaggio con scena mitologica che si rende visibile anche tramite le sovradimensionate finestre delle due piccolissime *diaetae*. L'illusionistico effetto, ottenuto anche per il posizionamento di due statue dipinte in primo piano, integra il piccolo spazio reale generando un continuo rimando tra



Vista dell'atrio dal passaggio verso il peristilio a sud-est (di N. Flora).

spazio reale e spazio virtuale-mitologico, peraltro realizzando il tutto in misure ridottissime³⁵. Un altro elemento di grande interesse, dal nostro punto di vista, risulta essere l'introduzione, in casa, di elementi d'arredo fisso che pietrificando ad esempio i triclini all'aperto, generano nuovi luoghi domestici, spazi generati dalle attrezzature, contrariamente a quanto storicamente accadeva nelle case arcaiche in cui l'architettura generava i luoghi che solo successivamente (ed in maniera molto limitata) erano integrati da arredi mobili.



IX. La casa di Octavius Quartio (anche detta di Loreio Tiburtino o “La Miniatura”)

Questa casa, che chiude la nostra analisi su un parziale ma significativo gruppo di case e ville pompeiane, ha tutte le caratteristiche per essere la più aderente al modello che stiamo utilizzando per l'analisi, realizzando peraltro un complesso architettonicamente unitario e di grande interesse se visto con gli occhi pieni delle esperienze architettoniche della modernità novecentesca. Il carattere (pur presente) di *pastiche* sul piano decorativo e di forte miniaturizzazione di alcuni elementi tipici delle ville presenti, ha fatto affermare a Zanker che l'effetto finale di questa casa, trasformata dopo il terremoto del 62, è di una sorta di *mondo alla Walt Disney*. Se questo aspetto è indubitabile, dal nostro punto di vista dobbiamo però aggiungere che proprio grazie a questa condizione il carattere finale dell'impianto è di indubbia modernità per proporzioni e misure (vedi dis. 32). L'antica casa sannita che occupa metà del fronte di uno delle ultime insule verso est in via dell'Abbondanza, aprendosi a sud, sul terminale del giardino, verso lo spazio urbano prospiciente l'anfiteatro, viene fortemente trasformata dopo il terremoto del 62 d.C.: il tablinio di fondo all'atrio viene abbattuto e al suo posto, tramite una successione di strutture in spazi estremamente ridotti, si realizza una sorta di micro-peristilio miniaturizzato³⁶ che accompagna, prolungandolo, l'asse visivo inquadrato dalle profonde fauci dell'ingresso verso il giardino che degrada. L'effetto di accompagnamento è sottolineato peraltro da tre piccole stanze che proseguono la successione di locali sul lato destro per chi entri nell'atrio. Il reale percorso è però deviato dalla presenza del piccolo peristilio, per cui il visitatore è costretto a deviare o verso il *sacellum* (generatore di un asse secondario al primo, passante per il peristilio, che individua un ingresso laterale al triclinio) o verso il triclinio invernale che si apre a sud verso il giardino (vedi dis. 33). L'effetto spaziale, in questo caso, è davvero affascinante: il



Vista dell'edicola superiore con fontana dal triclinio invernale.

visitatore si trova di fronte ad uno spazio che improvvisamente si apre come su di una terrazza porticata e pergolata verso un profondo giardino, visione mediata da una serie di strutture puntiformi assai ravvicinate e capaci di produrre uno spazio avvolgente e dalla serrata successione di luci ed ombre. Il canale, memoria dei *pecili* o *euripus*, realizza fisicamente un altro asse ortogonale al primo e originario asse della casa sannita, collegando la piccola *diaeta* vicino al peristilio con il biclinio estivo con fontana da cui a suo tempo sgorgava l'acqua (vedi dis. 34). Dal lato verso il giardino la casa cambia, quindi, repentinamente struttura formale e spaziale: quella che dall'accesso poteva sembrare una casa sannita, si trasforma in una sorta di terminale di villa extraurbana con tanto di triclinio su terrazza (una sorta di *basis villae* del tipo di quella che abbiamo incontrato in Villa dei Misteri, probabile modello formale di riferimento) aperto verso il giardino, memoria di un ipotetico

panorama naturale qui ridotto alla misura restante dell'insula che non era stata ancora occupata da case, non piccolo ma certo non enorme. La presenza centrale del triclinio estivo determina la posizione del canale centrale che organizza l'allungato giardino degradante verso la parte sud del lotto prospiciente l'anfiteatro, in direzione del quale è aperto un accesso secondario alla casa che non esclude un uso più pubblico di questa residenza verso spazi a forte presenza di pubblico proprio a causa dell'antico anfiteatro e dei frequenti spettacoli che lì si svolgevano. Si materializza così il quarto ed ultimo asse (vedi dis. 35) dell'impianto inquadrato dall'edicola a doppia altezza (vedi dis. 36). Una serie di micro-architetture realizzano precisi punti del percorso del canale nel giardino, *arredando* un luogo dove le persone avrebbero potuto passeggiare sotto l'ombra di una fresca pergola, in una atmosfera agreste. Il fatto che i colonnati, le pergole e le stesse vasche piene di pesci li allevati abbiano misure ridotte e quindi non confrontabili con le fastose ville imperiali (si pensi ad esempio alla villa di Oplontiis o più ancora alla pur temporalmente successiva Villa Adriana in cui il Canopo, il Teatro Marittimo e gli spazi porticati hanno misure decisamente monumentali e quindi idonee allo status dell'Imperatore cui erano dedicati) non riduce, a nostro parere, il peculiare valore architettonico che la Casa di Octavius Quartio esprime. La riuscita fusione tra l'antica preesistente casa sannita nei suoi rapporti dimensionali e il ridotto portico-pergolato con canale e biclinio estivo, la piccola edicola, le vasche e il giardino, dà vita ad un insieme dinamico in cui la terza dimensione (utilizzata espressivamente) ed il movimento (reale, oltre che simbolico) dell'acqua realizzano una casa urbana con giardino di straordinaria modernità, casa che peraltro ci ricorda molte esperienze di case unifamiliari del nostro novecento in cui l'innesto a baionetta degli assi compositivi ha continuato a strutturare una ordinata e gerarchica sequenza di spazi come questa *Miniatura* ha saputo genialmente anticipare. Una per tutte la casa Martin a Buffalo (USA, 1905) di Frank Lloyd Wright.

Note

1. Cfr. De Albentiis E., *La casa...* cit, p.81.

2. *L'opus quadratus* consiste nel realizzare muri con grossi blocchi perfettamente squadriati posti in opera ad assetti perfetti, fattore che demanda la qualità statica ed estetica alla perizia delle maestranze, in questo caso assai alta visto che è praticamente invisibile la malta di allettamento.

3. Per una accorta e documentata analisi e confronto tra l'assetto tuttora esistente della casa ed il probabile impianto originario si rimanda a De Albentiis

E., *La casa...* cit., pp. 81-84.

4. L'atrio tuscanico, cioè senza colonne a sostegno delle travi della copertura delle parti perimetrali dell'atrio, è il più arcaico e tipicamente italico. A questo fatto va però affiancata la notazione che questo non fu certo il più economico, in quanto obbligava il costruttore all'uso di grosse travi che, poggiandosi da un muro all'altro dell'atrio, dovevano avere una lunghezza di almeno 10-12 metri. Il successivo uso di colonne (atri tetrastili e corinzi, secondo la nota definizione di Vitruvio, presenti in altre case anche a Pompei) permetterà di aumentare l'ampiezza degli atri semplificandone anche la realizzazione. Opportunamente Hoffmann sottolinea che *“l'atrio tuscanico deve essere stato considerato come un elemento quasi simbolico di tradizioni italiane da cui non si poteva prescindere”*, in Hoffmann A., *L'architettura...* cit., p.109. Per una descrizione dei vari tipi di atrio e loro portato ideologico si rimanda all'esauriente analisi svolta in De Albentis E., *La casa...* cit., pp. 85-87 e 99-102.

5. Idem, p. 82.

6. Ci sembra utile ricordare come i noni che sono stati attribuiti alle case sono generalmente legati a fattori occasionali spesso legati alla storia degli scavi, a ricorrenze o talvolta, come nel caso della Casa del Chirurgo, ad oggetti ritrovati; solo più raramente ai possibili padroni delle stesse, e ciò è accaduto solo quando si è potuta rintracciare qualche traccia che documentasse un nome di un reale proprietario (come timbri ed effigi).

7. Cfr. E. De Albentis, *La casa...*, cit., p.84.

8. *“I clientes erano uomini di condizione libera che offrivano ad un patronus i propri servizi, ricevendo in cambio protezione e garanzie; naturalmente i patroni, gli individui più influenti del corpo civico, basavano il proprio potere politico ed economico non solo sul loro rango e sulla loro ricchezza, ma per l'appunto sull'entità della clientela che erano in grado di controllare a fini economici e produttivi e a scopi elettorali”*, idem, p. 150.

9. Le Corbusier, *Verso una architettura*, trad. it a cura di Cerri P., Nicolin P., Milano, pp. 153-154.

10. A tal proposito Zanker ricorda lo studio di Lauter (rif. bibl. in nota 27 della Parte terza, in Zanker P., *Pompei...*, cit.) che coglie una significativa relazione tra le ricche case pompeiane, a partire dal II secolo a.C., e i palazzi dell'aristocrazia greca, piuttosto che non con le coeve case “borghesi”. In particolare egli pone questa casa in relazione – per superficie, uso dei giardini porticati e libertà combinatoria di atri e peristili (libertà che Zanker ricorda essere tipica delle costruzioni ellenistiche) – con *“i palazzi di città dell'aristocrazia macedone scavati a Pella”*, in Zanker P., *Pompei...*, cit., p. 157.

11. Sui diversi gradi dei caratteri di privato e pubblico della casa ad atrio, resta fondamentale il passo vitruviano (VI, 5, 1-2) riportato in De Albentis E., *La casa...* cit., pp. 149-150. In riferimento alla casa del Fauno, De Albentis scrive: *“non c'è dubbio che il settore gravitante sull'atrio tuscanico e sui due peristili corrisponde agli estesissimi communia loca, la parte pubblica della casa, ambienti ove si poteva entrare anche senza avere il permesso”*. Più avanti poi aggiunge che *“i communia loca non erano destinati ai soli clienti: in essi si svolgevano riunioni ad altissimo livello in cui venivano fra l'altro trattati affari di interesse pubblico, un fenomeno assai indicativo della progressiva della crescente “privatizzazione” della vita politica tardo-repubblicana”*, in De Albentis E., *La casa...*, cit., pp. 150-151.

12. Hoffmann ricorda questa caratteristica dei grandi palazzi urbani mettendola in contrapposizione alla limitata estensione delle case più umili in cui si era “costretti” ad usare un piano superiore, nell'impossibilità quindi di aprire giardini interni alla casa, elemento, come visto, simbolicamente fondamentale in quella fase della vita culturale pompeiana; cfr. Hoffmann A., *L'architettura...*, cit., p. 11.

13. Idem, p. 109.

14. Sempre Hoffmann rimarca come l'aspetto organizzativo fondamentale delle case signorili a Pompei fosse dato dalla “concatenazione in profondità” degli ambienti, cosa che permetterà spesso, e nel passo cui ci riferiamo

specificamente alla vicina *insula Arriana Polliana* (Casa di Pansa), di “*sfruttare le superfici laterali residue con piccoli appartamenti separati*”, *idem*, p. 111.

15. Il fine mosaico del pavimento (ora conservato al Museo Nazionale di Napoli), realizzato con tessere minutissime, riproduce una splendida pittura ellenistica tardo-classica del IV secolo a.C., in cui è raffigurata una battaglia vittoriosa di Alessandro Magno contro il re persiano Dario (probabilmente quella di Issò) e mostra l'estrema perizia delle maestranze che seppero restituire, con un mezzo non semplice come il mosaico, la forte dinamicità e tridimensionalità dell'originale, eternandolo tanto da divenire testimonianza delle capacità pittoriche dei pittori dell'età greco classica che diversamente non avremmo potuto conoscere. Cfr. De Albentiis E., *La casa...*, cit., p. 151.

16. “*L'adozione dei cortili colonnati nelle domus aristocratiche italico-romane nacque dalla precisa conoscenza di queste esperienze greche [...]* (Non furono però assimilati) *soltanto modelli architettonici, ma anche strutture ideologiche: il peristilio non era unicamente una elegante comodità, risultava del tutto adatta a sancire una supremazia socio-economica e perfino culturale, se il legame con i ginnasi fu davvero così rilevante. L'inserzione del peristilio nello schema della casa ad atrio fu il risultato di un geniale adattamento tra l'antica tradizione e le innovazioni suggerite dalla nuova moda ellenizzante: gli aristocratici italico-romani preferirono di norma conservare i loro atrii, molto probabilmente per le profonde valenze ideologiche che questi ambienti detenevano, usando il peristilio come ulteriore sottolineatura di quegli stessi valori*”, *idem*, pp. 147-148.

17. Sulla diversificazione delle esposizioni dei triclini in funzione del corso del sole (cfr. *idem*, p. 153, in cui è riportato il passo vitruviano) è da notare che ciò è chiaramente dettato da una considerazione “funzionale”, ma vista comunque all'interno della mutata prospettiva con cui l'uomo romano guardava alla natura ed al cosmo, “controllato” e “gestito” dall'architetto-costruttore del I secolo.

18. Zanker P., *Pompei...*, cit., p. 158.

19. Cfr. De Vos A. e M., *Pompei...*, cit.

20. Nonostante il più volte sottolineato valore di luogo pubblico (nel senso di aperto a chiunque volesse accedervi) dei peristili e giardini di queste case pompeiane per gli ospiti del *dominus*, e quindi dell'importanza di una eventuale possibile percezione di questi luoghi dalle strade cittadine, ci sembra interessante notare come in molti casi si realizzino delle composizioni in cui l'intenzione ricercata fosse quella di una scoperta lenta e progressiva della ricchezza spaziale e delle “meraviglie” dei giardini delle case, interni e nascosti. Oltre alla Casa dei Dioscuri segnaliamo particolarmente la Casa delle Nozze d'Argento e la Casa del Centenario in cui questo tipo di organizzazione planimetrica è riconoscibile.

21. Cfr. De Albentiis E., *La casa...*, cit., p. 195 e sgg.

22. Zanker P., *Pompei...*, cit., p. 221.

23. Ackerman J., *Il paradigma della villa*, in *Casabella* n. 509-510, gen-feb 1985, pag. 53.

24. Il passo vitruviano in questione (VI 5,3) è citato in De Albentiis E., *La casa...*, cit., p. 174.

25. *Idem*, p. 175.

26. Maiuri A., *Pompei ed Ercolano tra case ed abitanti*, Milano, 1959; nuova ed. Firenze, 1983, p. 106. Illuminante, al di là di tutte le osservazioni finora fatte su questo ideale processo di modificazione della casa pompeiana, restano le parole di Maiuri che, dopo la riportata notazione a proposito di Villa dei Misteri, aggiunge subito dopo: “*così nasce la villa, la grande creazione dell'architettura romana, perché se nelle dimore estive dei dinasti dell'oriente ellenistico poté avere la sua prima origine, furono i romani a farla propria, a moltiplicarne l'uso, a crearne e fissarne i tipi, a farne una delle testimonianze più alte e più nobili del loro gusto, della loro grandezza e della loro profonda umanità non dissociata dalla contemplazione e dal godimento della natura*”, *ibidem*.

27. In qualche modo Ackerman arriva a leggere l'architettura della villa in maniera simile, anche se la sua analisi, volendo privilegiare la lettura tipologica, esprime una preferenza per quelle ville che, come quella dei Misteri, mantengono un impianto tipologico formalmente riproducibile (da Ackerman definita "cubico concentrata") di contro a quelle della fase successiva in cui diviene prevalente il rapporto topologico riducendosi, parallelamente, la derivazione figurativa dal modello tipologico, gruppo di ville che Ackerman definisce di tipo "aperto-decentrato". Egli afferma quindi che *"per adempiere alla propria missione ideologica la villa deve in qualche modo interagire con la natura, e i due tipi sopra descritti corrispondono più o meno ai due tipi di interazione: la villa cubica-accentrata rappresenta una ostruzione della natura, presentandosi in polare contrapposizione, mentre il tipo aperto-decentrato è una integrazione, che imita la natura nelle sue irregolarità di distribuzione e di profilo, abbracciando il terreno e indossando colori e textures della natura"*, in Ackerman J., *Il paradigma...* cit., p. 60.

28. La pittura di soggetto religioso dedicata al culto dei misteri dionisiaci è analizzata con delicata ammirazione dal Maiuri che rimarca come questa villa non fosse affatto un luogo votato ad impudici piaceri ma piuttosto una casa in cui la padrona aveva deciso di circondarsi di immagini del culto che professava; cfr. Maiuri A., *Pompei ed Ercolano...* cit., p. 107. Ci piace riportare, sempre a proposito del pregevole ciclo pittorico, una successiva notazione in cui Maiuri afferma che *"il fenomeno di assimilazione e di assorbimento della cultura ellenistica [a Pompei] fu vasto e profondo. Ma [il ciclo di pitture] è opera di un artista che, pur muovendo dalla cerchia dell'ellenismo come ispirazione di idee religiose e di schemi e di motivi figurativi, rappresenta queste idee e questi motivi non come una lontana eco del mondo greco, ma come diretta ed immediata espressione dell'ambiente spirituale ed artistico della società colta e raffinata romana e campana del suo tempo"*, idem, p. 113.

29. Cfr. Maiuri A., Pane R., *La casa di Loreio Tiburtino e la villa di Diomede a Pompei*, Roma, 1947, p. 11.

30. La struttura di questo portico, che tanto ha affascinato Michelucci per la sua astratta possenza (cfr. Michelucci G., Papi R., *Lezione di Pompei*, p. 32), è unica in tutta Pompei, essendo realizzato con una fitta successione di pilastri al posto delle colonne; peraltro il Maiuri afferma che esso è *"il più antico portico a pilastri e arcotravi a piattabanda che si abbia nell'architettura romana"*, idem, p. 16.

31. Cfr. De Albentis E., *La casa...*, cit., p. 257 e sgg.

32. A tal proposito De Albentis riporta interessanti notazioni sull'estrazione sociale dei Vetti, deducendo dalle figure incise sui sigilli ritrovati le probabili attività dei due proprietari, entrambe commerciali; riferisce inoltre che *"A. Vettius Conviva era sevirus augustale, cioè un addetto al culto imperiale, carica che era appannaggio di persone particolarmente benestanti per gli obblighi finanziari previsti dal suo esercizio"*, idem, p. 258.

33. Citazione ripresa dalla didascalia alla figura 99, in Zanker P., *Pompei...*, cit., p. 183.

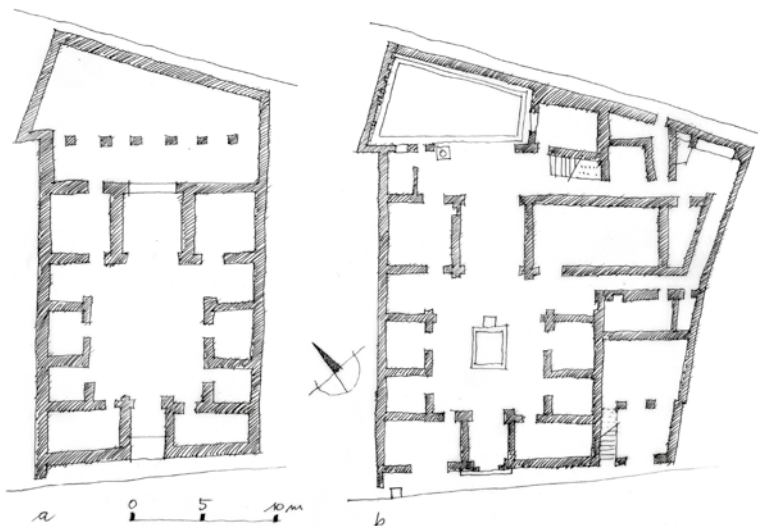
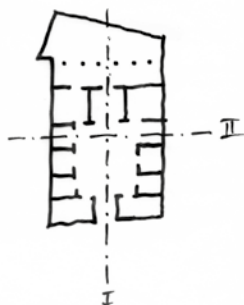
34. Idem, p. 182.

35. La questione del passaggio di scala tra originale e copia, oltre che rendere "domestico" qualcosa che in originale si presentava come "aulico", fa pensare che se si potrebbe riflettere più approfonditamente sul fatto che la cultura Pop nel XX secolo ha avuto una tendenza opposta a quella ora espressa, e questo potrebbe far sorgere interessanti considerazioni, probabilmente, sul fatto che l'arte che allora si rendeva miniaturizzata e privata, quasi a misura del corpo del singolo individuo, nel '900 ha teso a divenire enorme, urbana e anche territoriale, certo pubblica e collettiva.

36. Nonostante la piccolezza del peristilio in esso trovavano posto una serie di sculture, in continuità con quanto avveniva nelle grandi ville imperiali, solo che l'effetto finale doveva essere decisamente straniante: uno spazio angusto affollato di figure ed animali mitizzati, fortemente deformato nei rapporti rispetto ai modelli di riferimento, anarchico e innovativo.

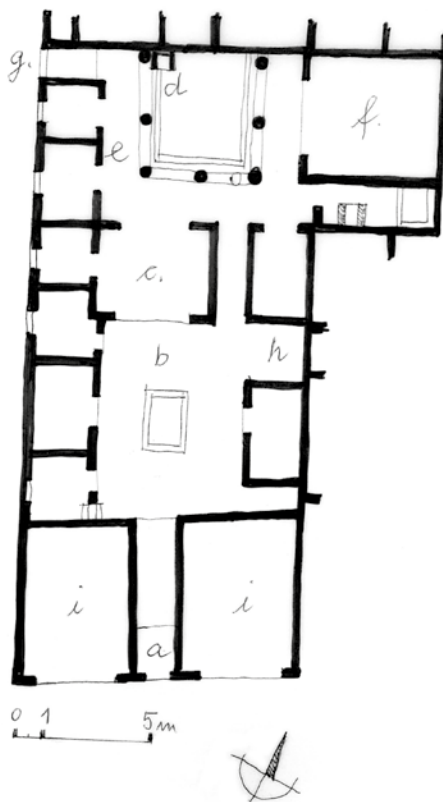
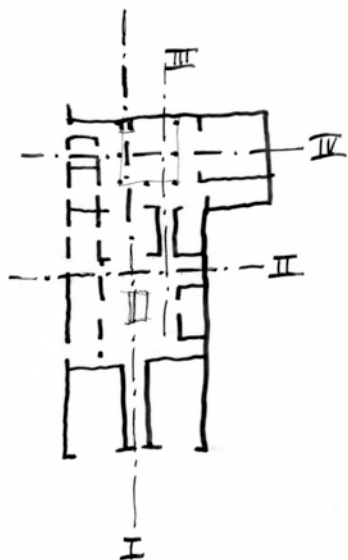
14. Pianta della casa del Chirurgo nella probabile fase d'impianto iniziale (a) e in quella ampliata nell'ultima fase edilizia e ancora visibile (b).

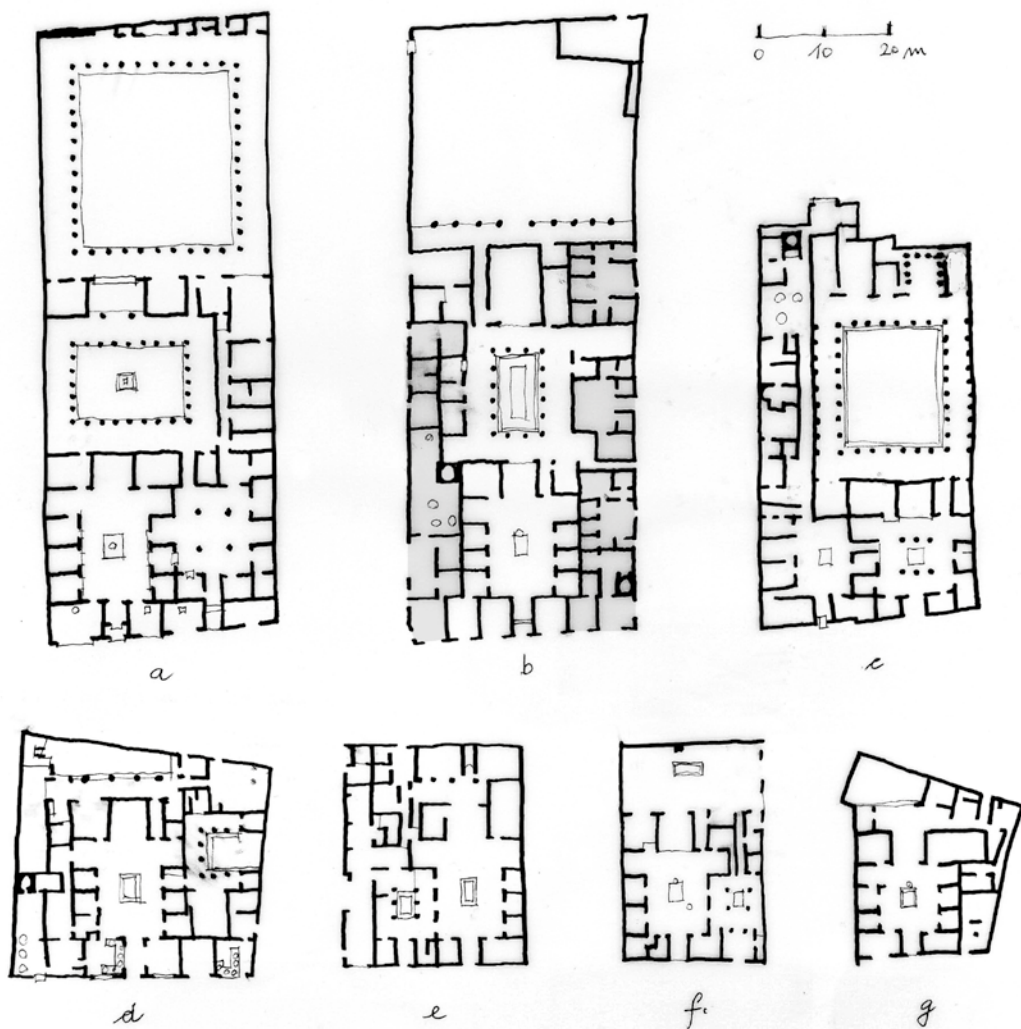
15. Schema dei principali assi compositivi planimetrici della casa del Chirurgo.



16. Pianta della casa del Poeta Tragico: a) *fauces*; b) atrio; c) tablinio; d) edicola del Poeta Tragico; e) peristilio; f) triclinio; g) ingresso secondario; h) *alae*; i) botteghe.

17. Schema dei principali assi compositivi planimetrici della casa del Poeta Tragico.



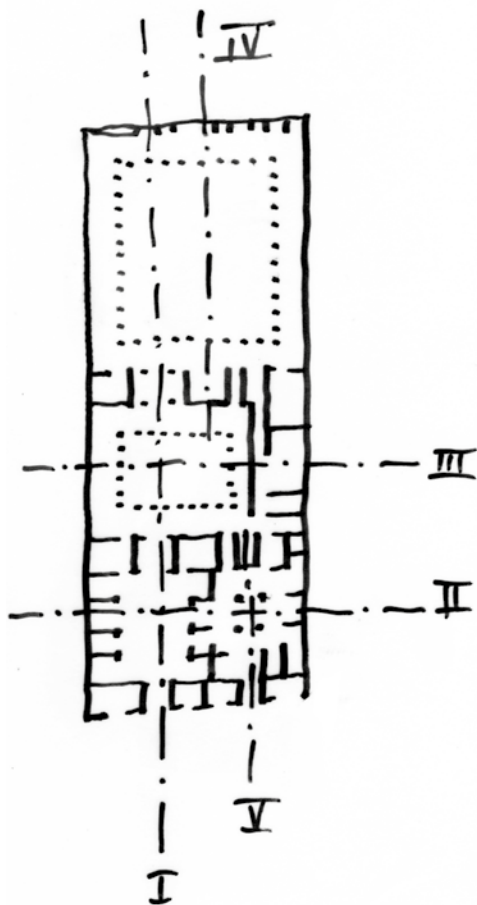
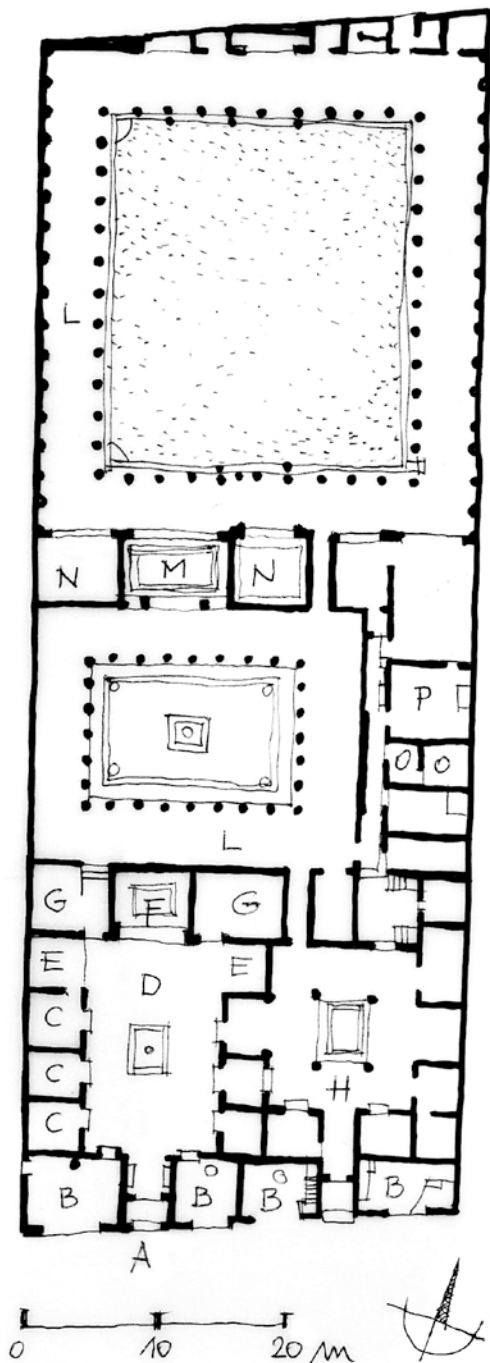


18. Confronto dimensionale planimetrico della Casa del Fauno con alcune delle principali case patrizie pompeiane della fase osca nel II sec. a.C.: a) casa del Fauno; b) casa di Pansa; c) casa del Labirinto; d) casa di Sallustio; e) casa VI 8,20-22; f) casa VI 7,20.21; g) casa del Chirurgo.

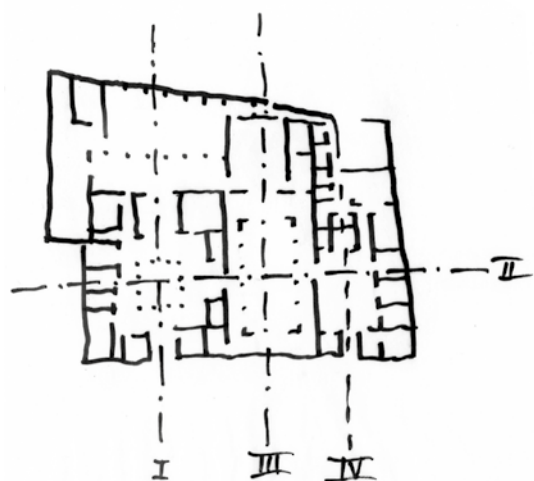
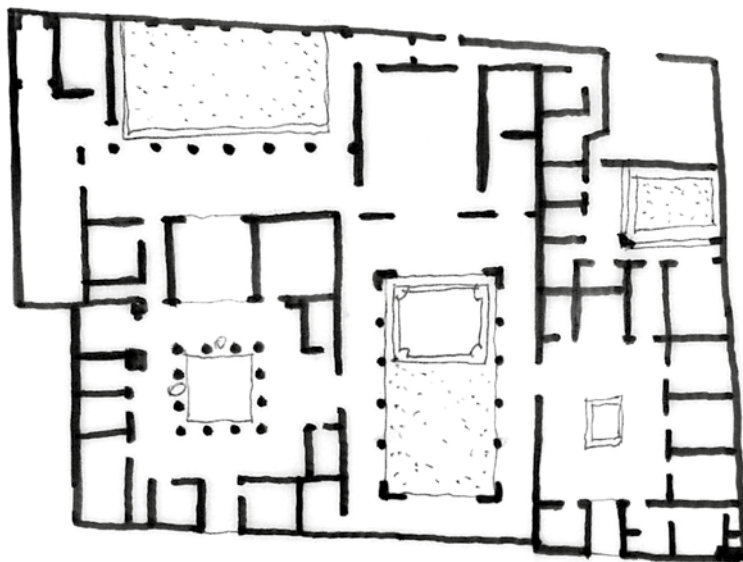
Q

19. Schema dei principali assi compositivi planimetrici della casa del Fauno.

20. Pianta della casa del Fauno: A) ingresso; B) taverne; C) cubicoli; D) atrio tuscanico; E) *aleae*; F) *tablinum*; G) triclini autunnale ed invernale; H) atrio tetrastilo dell'area rustica; L) peristilio; M) *exedra* del mosaico di Alessandro Magno; N) triclini estivi; O) bagno; P) cucina; Q) ingresso secondario (*posticum*).



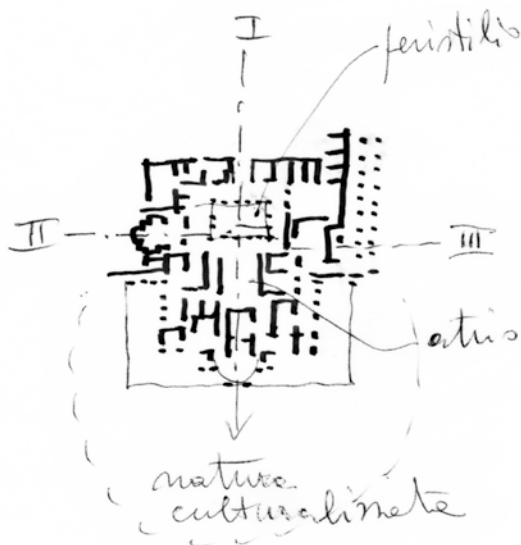
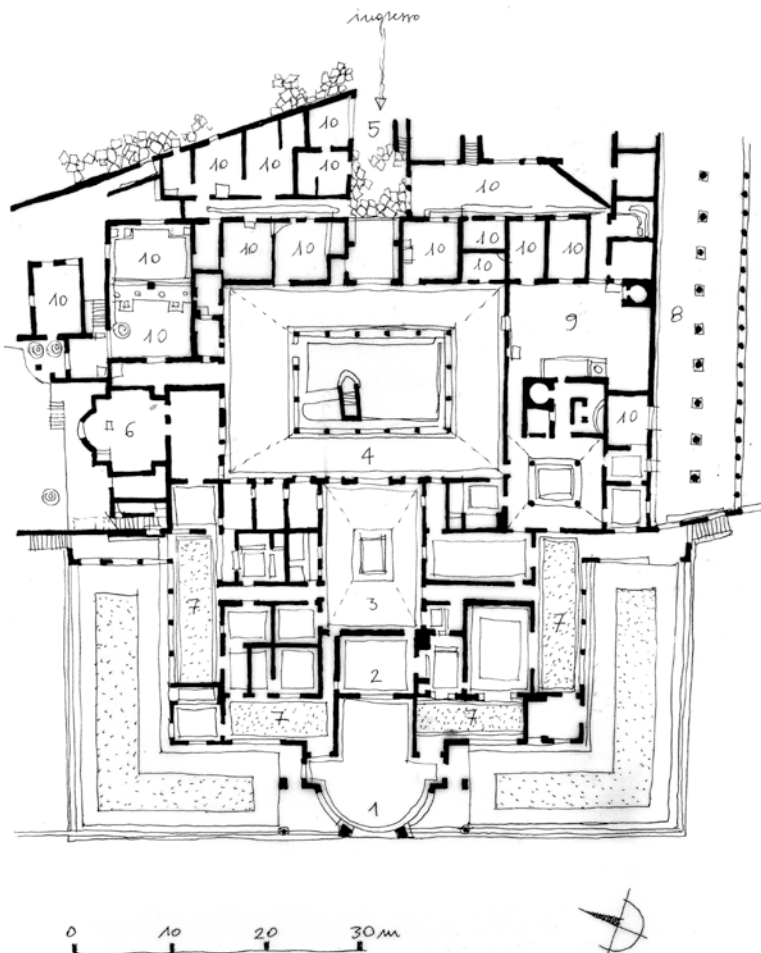
21. Pianta della casa
dei Dioscuri (Castore e
Polluce).



22. Schema dei principali assi compositivi
planimetrici della casa dei Dioscuri.

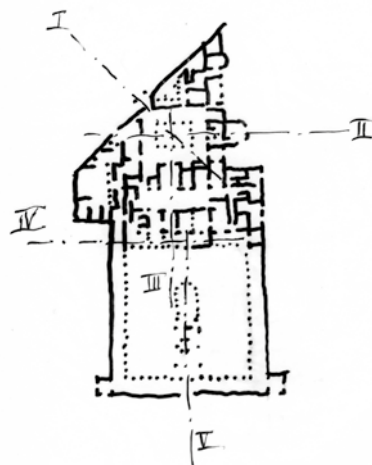
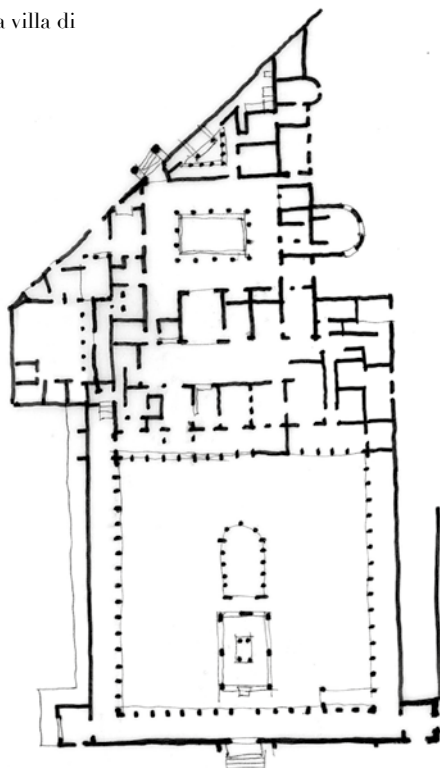
23. Pianta dell'ultima fase edilizia della villa dei Misteri dove l'originaria villa rustica adotta l'armamentario ideologico della villa della fase ellenizzata:

- 1) veranda e exedra;
- 2) tablinium;
- 3) atrium;
- 4) peristilio;
- 5) ingresso;
- 6) larario absidato;
- 7) portico;
- 8) grande portico meridionale;
- 9) cortile delle cucine;
- 10) locale rustico.

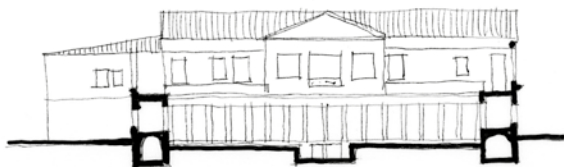


24. Schema planimetrico della villa dei Misteri con principali assi compositivi: attraversando da est la parte rustica della villa si punta sul peristilio e quindi sul tablino e sull'esedra terminale che si apre sul panorama per recuperare la struttura significativa di un chiaro rapporto culturalizzato con la natura.

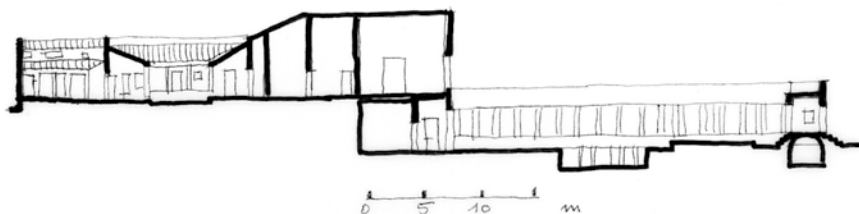
25. Pianta della villa di Diomede.

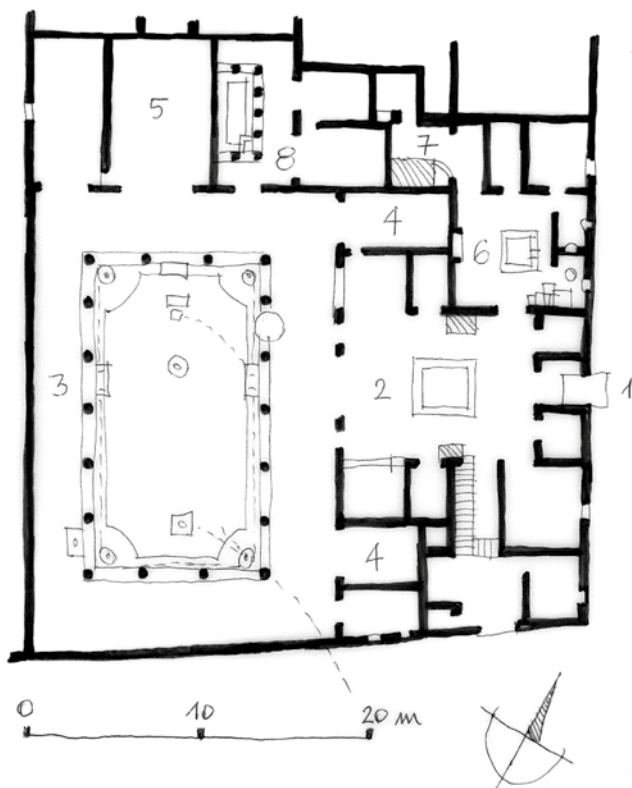


27. Schema planimetrico della villa di Diomede con i principali assi compositivi.



26. Sezioni trasversale e longitudinale della villa di Diomede.

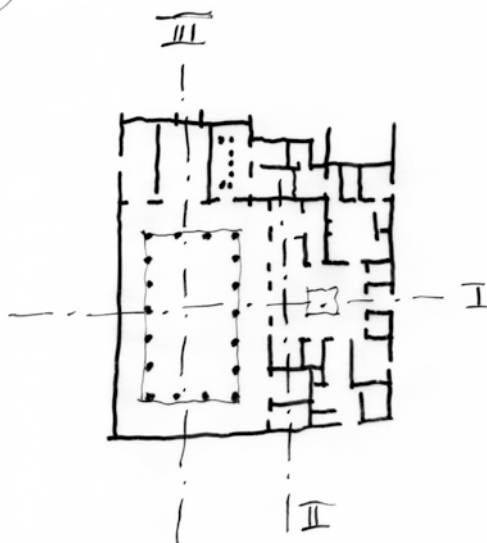


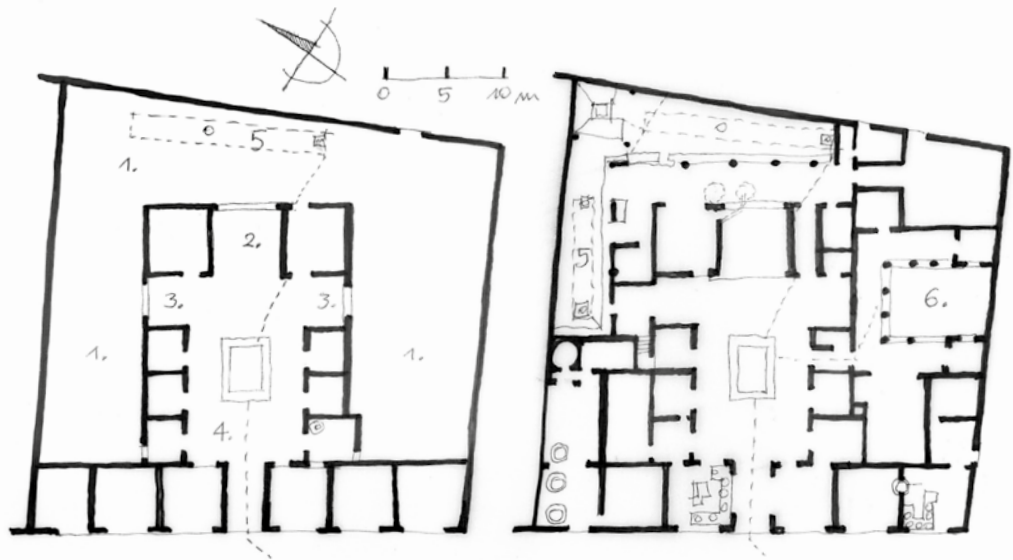


28. Pianta della casa dei Vetti:

- 1) ingresso;
- 2) atrio;
- 3) peristilio;
- 4) *oecus* su peristilio;
- 5) grande triclinio invernale;
- 6) piccolo atrio con larario;
- 7) cucina;
- 8) quartiere femminile.

29. Schema planimetrico della casa dei Vetti con principali assi compositivi.

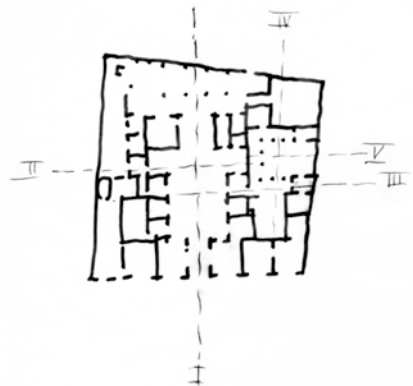




30. Casa di Sallustio, piante fase iniziale, introversa, e ultima con aperture sul giardino con inserimento di elementi tipici dell'architettura delle ville:

- 1) *hortus*;
- 2) *tablinium*;
- 3) *ala*;
- 4) *atrium*;
- 5) *cisterna*;
- 6) *peristilium*.

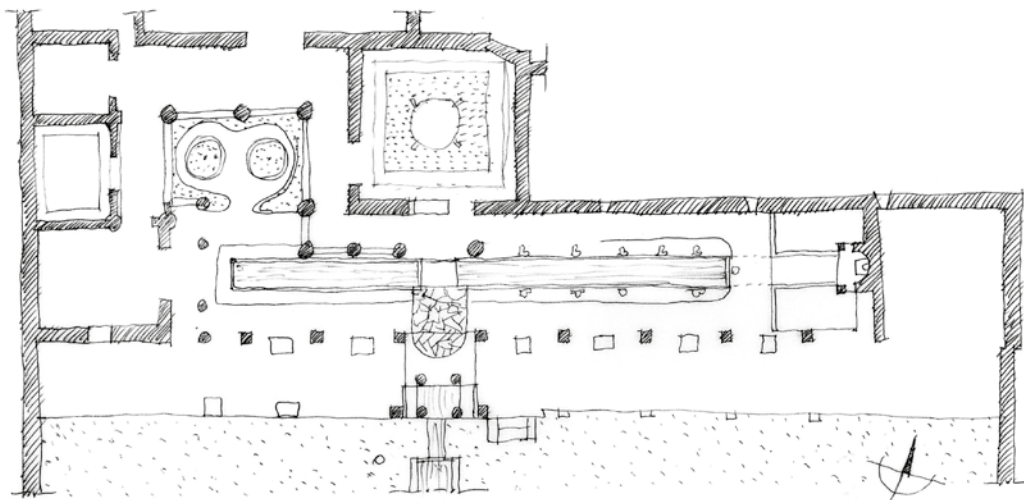
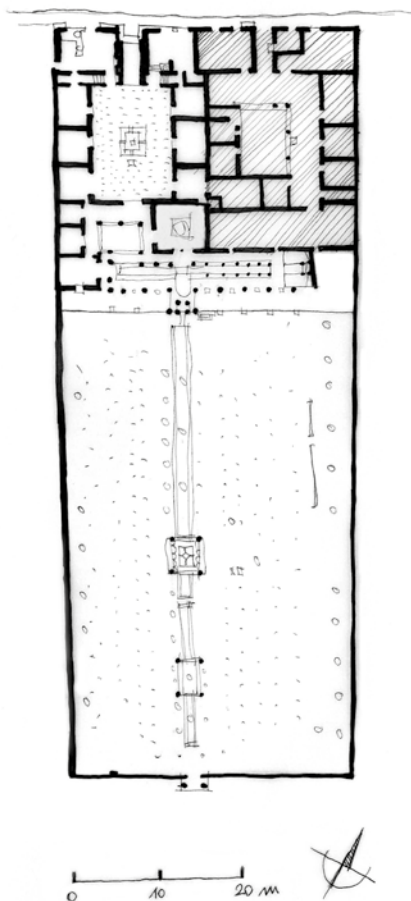
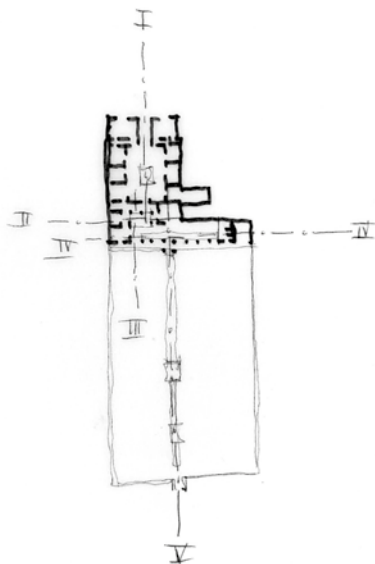
31. Schema planimetrico della casa di Sallustio con principali assi compositivi.

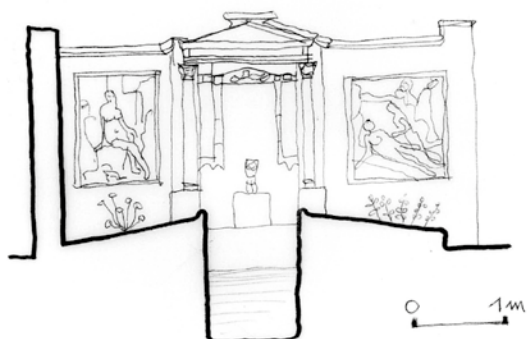


32. Schema planimetrico della “villa in miniatura” con principali assi compositivi.

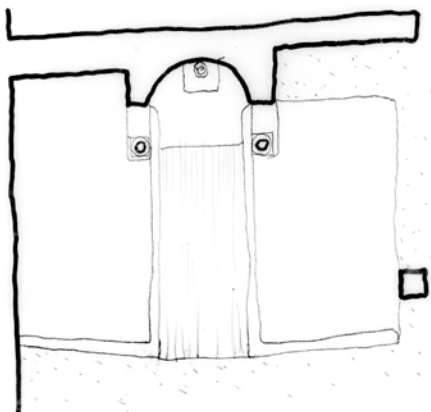
33. Pianta della casa di Octavio Quartio (la villa in Miniatura).

34. Particolare della pianta della “terrazza panoramica” della “villa in miniatura”. Molti degli elementi tipici delle ville extraurbane qui sono ridotti a misure estremamente piccole al fine di restituire l’atmosfera anche se in dimensioni chiaramente fuori scala.

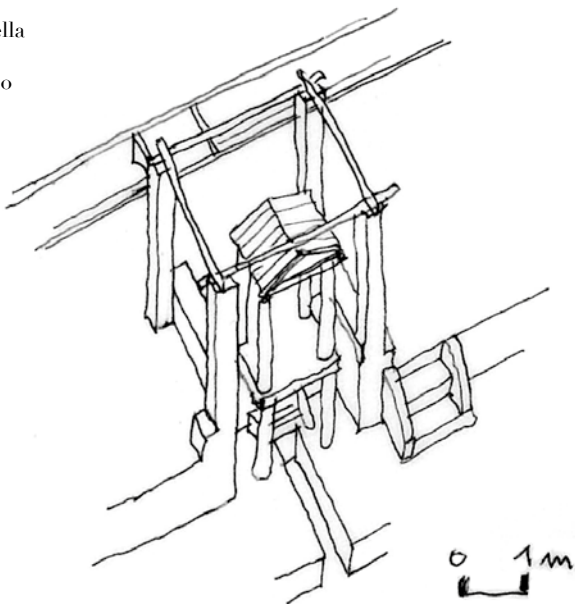




35. Particolare di pianta e sezione del biclinio estivo sotto una pergola che fa da fondo al primo euripus sul "terrazzo panoramico" della "villa in miniatura".



36. Particolare dell'edicola a doppia altezza della villa in Miniatura da cui partono gli zampilli d'acqua che poi alimentano il primo e secondo canale d'acqua che, a cascata, scendono e strutturano il giardino accompagnandosi con pergole a vite.



POSSIBILE TRASFERIMENTO NELL'ANALISI E NELLA PRASSI DELL'ARCHITETTURA CONTEMPORANEA

La contemporaneità è una singolare relazione col proprio tempo che aderisce ad esso e, insieme, ne prende le distanze; più precisamente, essa è quella relazione col tempo che aderisce ad esso attraverso una sfasatura e un anacronismo. [...] Contemporaneo è colui che tiene fisso lo sguardo nel suo tempo, per percepirne non le luci, ma il buio.

Giorgio Agamben

La ricerca condotta sulle variazioni di significato in relazione alle differenti organizzazioni dello spazio della casa patrizia pompeiana abbraccia all'incirca quattro secoli di vita dell'antica città vesuviana, ed ha riguardato una piccolissima parte di una fascinosa e ricca esperienza architettonica e sociale di cui noi italiani, più di altri, siamo diretti eredi. Non va però sottaciuta l'intenzione, affacciata a seguito di riflessioni nate conducendo questo lavoro, di estendere l'utilizzo delle categorie interpretative individuate ad una futura indagine sulla produzione di case monofamiliari della modernità storicizzata oltre che della contemporaneità, anche per verificare se le spesso postulate continuità di significati e procedure compositive dell'architettura contemporanea con quella del passato siano verificabili anche alla luce delle griglie interpretative proposte in questo studio (vedi dis. 37 e 38).

Se quindi fulcro del nostro lavoro è stato quello di rivisitare i processi generativi e di trasformazione dello spazio urbano della Pompei sannita in città romanizzata a forte carattere ellenistico per poi meglio comprendere le parallele dinamiche trasformative di una serie di case dell'aristocrazia pompeiana, sembra comunque necessario accennare, in conclusione, alle potenziali applicazione di tali modelli ad esperienze del '900. Questo nonostante la consapevolezza che tale operazione rischi di lasciare da parte molti altri fattori necessari per una lettura più completa di opere a volte assai significative, spesso vere e proprie icone fondative del contemporaneo modo di immaginare e pensare allo spazio domestico.

Queste riflessioni potrebbero essere considerate solo primi spunti per una più ampia e documentata ricerca su tali temi; lavoro che ci riproponiamo di avviare successivamente a questa pubblicazione partendo dalla mole di studi che negli ultimi decenni gli studiosi del fenomeno dell'interno architettonico hanno promosso, da Teyssot, a Cornoldi ed Alison, fino ad arrivare a Ottolini ed Abalos e alla più giovane e nutrita scuola italiana della cultura dell'interno architettonico (Postiglione, Cafiero, Forino, Giardiello e il sottoscritto).

Quanto hanno fatto gli architetti nel XX secolo – e in questo scorcio di XXI – appare chiaramente essere un percorso complesso e ricco di tracce e riflessioni in particolare per quanto riguarda la *permanenza* di valori dell'abitare nella generazione dello spazio, oltre che nelle sue specifiche relazioni con l'esterno naturale. Tutti processi che risalgono alle origini della nostra cultura civile e architettonica che in qualche modo

La scuola napoletana e la tradizione di studi sulla casa pompeiana

l'esperienza pompeiana analizzata incarna appieno essendo divenuta ineliminabile patrimonio del progetto domestico per il fascino e l'interesse che ha suscitato in tutti i principali autori occidentali del '900. Proprio nel momento della *consapevole modificazione* di schemi apparentemente stabili consiste con tutta probabilità l'interesse per quel lontano mondo, uno dei momenti culturalmente più originali e capaci di stimolare il fare critico e operativo degli architetti che operano in una società in precipitosa e continua trasformazione quale quella in cui oggi viviamo (anche se, forse, ogni contemporaneità è percepita da chi la vive in tal modo).

Peraltro se nel nostro studio si era sperato di poter trovare una possibile chiave di lettura dell'antico rapporto tra disegno complessivo della città e disegno dell'edificio o dell'opera specifica, ci sembra di poter affermare che i momenti più riusciti e significativi della cultura architettonica del XX secolo siano singole, specifiche architetture a fronte di un processo vertiginoso di edificazione e inurbamento che, ad esempio, in Italia ha portato in 60 anni a più che raddoppiare il patrimonio edilizio accumulato in tutta la sua storia precedente con poca coerenza rispetto alle logiche teoriche con cui le migliori opere venivano immaginate e poi realizzate! Lo spazio interno contemporaneo, nonostante ciò, pare abbia mantenuto quel suo antico ed ineludibile valore di bacheca di memorie personali e collettive, talvolta portando le nostre città a divenire enormi conurbazioni simili a quelle immaginate da Ridley Scott nel film *Blade Runner*, caotiche giustapposizioni di strutture che supponevano diverse ipotesi di città, con contenuti tecnologici e costruttivi la maggior parte delle volte poco relazionati tra di loro, ma la cui giustapposizione ha di fatto costituito un universo visivo nuovo, un inedito mondo di forme le cui potenzialità espressive sono state sperimentate proprio in questi ultimi lustri dagli architetti più avvertiti. Architetture spesso assai diverse e ognuna portatrice di una personale visione dello spazio e della città hanno finito per realizzare la *natura artificiale* in cui fisicamente viviamo, costruendo un paesaggio urbano (e psicologico) assai variegato ed eclettico: ovvero quella città che a tutt'oggi definiamo come la più grande opera d'arte umana proprio perché opera collettiva in cui le abilità fisiche, culturali, immaginative e realizzative dei popoli hanno spesso dato grande prove di equilibrio ed armonia con la natura circostante. In ogni caso negli ultimi decenni qualcosa si è incrinato nella ottimistica fiducia in una lineare ed ininterrotta crescita di ordine e capacità di gestione e controllo delle risorse e dei territori. Gli architetti e i pianificatori più avvertiti non hanno



Portico del Foro verso
il Tempio di Apollo.

più reale fiducia in questa dinamica, e alcuni architetti più radicali predicano una indifferibile rinuncia all'azione formale\ figurativa a vantaggio di una rinnovata complicità con quella natura che da *controllata* si ritrova piuttosto ad essere oggi *oggettualizzata* e quindi schiacciata e oppressa dall'azione umana. Per cui ci troviamo nella strana condizione di vedere un crescente numero di soggetti abilitati ad intervenire nei processi di modificazione della faccia del mondo specie in Italia

con disponibilità di tecnologie che proprio in questi anni stanno moltiplicando i potenziali *makers* dei luoghi di artificio (di piccola, media e grande scala) grazie alle tecniche digitali e di auto-fabbricazione che le stampe 3d già oggi consentono, mentre gli architetti soffrono di una perdita di coscienza etica e operativa del proprio millenario fare. E non è un problema di ansia da perdita di uno specifico territorio di operatività che gli architetti stanno cedendo a favore di una moltitudine di operatori quello che preoccupa, anzi. Piuttosto ritengo sia difficile darsi un quadro di riferimento per scegliere cosa e come intervenire nel contemporaneo se non si ri\tarano valori filosofici e finalità profonde dell'arte dell'*arche-tecton*, di un'arte del costruire che ha in sé il senso del costruire *con\ per principi*. Altrimenti saremo sempre soggetti a conservatorismi di ogni genere, a improbabili giustizieri *del bel tempo che fu* che, perpetrando il mito della bellezza del passato non più raggiungibile, porteranno all'inazione. Fatto che, non essendo possibile nella realtà, serve poi solo a delegittimare scrupolosi progettisti lasciando campo libero agli speculatori senza ritegno. I momenti di crisi sono momenti che covano sempre

il nuovo, l'inaspettato, e i costruttori di forme per la vita degli uomini quali gli architetti costitutivamente sono – e non necessariamente debbono coincidere con tutti i laureati in architettura – non possono assecondare le tetre litanie dei disfattisti di professione. La situazione non doveva presentarsi molto diversamente a Pompei ed in altri centri sotto il dominio romano intorno alla metà del I sec. d.C., allorché una sorta di libertà formale, di allargamento delle possibilità organizzative ed espressive ha permesso, come abbiamo visto, il soddisfacimento di precise necessità psicologiche di un nuovo gruppo sociale in grande movimento e trasformazione, sottoposto a molteplici sollecitazioni da culture e civiltà differenti con cui sempre le diverse comunità di ogni epoca sono in contatto, che ne siano più o meno consapevoli. Così, all'interno della multiforme esperienza del nostro complesso XX secolo appena terminato, ci sembra interessante e significativo tentare di accomunare esperienze tra loro diacroniche ed assai lontane per luogo ed autore nel tentativo di evidenziare la generale persistenza di valori significativi primari che abbiamo riscontrato nelle case di Pompei. Questo tipo di analisi mostrerebbe, ne siamo certi, come al di là di specifiche scelte linguistiche i valori alla base dell'architettura domestica contemporanea siano antichissimi, e la conoscenza del passato sia di concreto aiuto al riconoscimento di paradigmi compositivi e psicologico-rappresentativi per l'architettura domestica occidentale che ancora oggi facciamo, immaginiamo, realizziamo. Ma non possono essere idoli. Sono una eredità carica di sensi e ancora inedite opportunità.

L'architettura trova il momento più significativo in questi anni nella strutturazione del rapporto piano/spazio/spazio-aumentato in relazione alla visione culturalizzata del mondo che ne guida la composizione e la rende in tal modo necessaria, per cui l'esternità (con tutto quello che questa parola può significare oggi più di ieri alla luce delle tecnologie informatiche e della cultura della interattività) si configura solo successivamente come *altro* dall'uomo il quale, dall'interno, nella necessità di conformare lo spazio reale e psicologico in cui abitare, *spinge* sui margini (fisici quanto mentali) esprimendo così la propria consapevole volontà di mostrare (o celare) significati esistenziali fondativi. Qui viene alla mente la illuminante visione di un filosofo come Giorgio Agamben che a proposito della questione *mascheramento* scrive parole illuminanti, utili a pensare la casa come una *maschera* nel senso però del *necessario celamento* di realtà esistenziali più intime e profonde al fine di poter essere condivise, comunicate, e poi opportunamente

contaminate. Scrive Agamben che *“persona significa in origine maschera ed è attraverso la maschera che l'individuo acquista un ruolo e un'identità sociale. Così a Roma ogni individuo era identificato da un nome che esprimeva la sua appartenenza a una gens, a una stirpe, ma questa era, a sua volta, definita dalla maschera di cera dell'antenato che ogni famiglia patrizia custodiva nell'atrio della propria casa”*¹.

In questa sede vorrei anche segnalare quanto la riflessione contemporanea sull'abitare si sia saggiamente spostata dalla ortodossa visione *primo modernista* dell'abitare spesso proprio ricorrendo al confronto con esperienze del tempo da cui, di volta in volta secondo la propria visione del mondo, ciascun autore\progettista ha “selezionato” le esperienze del tempo affini al proprio sentire alla ricerca di archetipi concettuali che potessero animare e guidare il pensiero progettuale che comunque deve guardare verso il futuro. In particolare penso ad Inaki Abalos che in un recente lavoro dichiara espressamente che per comprendere *“il buon abitare... ci si prefigge di mostrare come il modo più diffuso tra gli architetti di pensare e progettare lo spazio domestico altro non sia che la materializzazione di certe idee archetipiche sulla casa e sui modi di viverla [ereditate dal positivismo, nda], nella consapevolezza che le “visioni del mondo” non siano mai neutrali, ma anzi definiscano e contengano la possibilità critica del nostro lavoro”*².

Rovine e macerie si alternano nella nostra percezione anche lì dove le città, i piccoli paesi, soffrono abbandoni e incurie, e proprio quelli oggi appaiono luoghi della più promettente sperimentazione anche di nuove e più eque socialità³. Autori italiani che progettano e riflettono criticamente sul mestiere nobilissimo dell'architetto hanno centrato tutte queste questioni riassumendole nella logica della *riscrittura* o meglio della *sovrascrittura* quale tecnica consapevole e inclusiva, guida feconda per la nuova progettualità, a tutte le scale del progetto. Tra questi penso particolarmente a Beniamino Servino, mio conterraneo di grande spessore critico e progettuale, che di questa via critica al progetto ha fatto una originale e raffinata linea di ricerca ed espressione artistica⁴. L'enorme lavoro, poi, che viene dal basso – studenti, associazioni, appassionati – e dalle più giovani generazioni che nella condivisione, nell'annullamento della dimensione verticale del sapere e del saper fare sperimentano contaminazioni di linguaggi e nuove visioni del mondo, a noi pare essere il territorio fertile da cui sorgerà una imminente, nuova cultura sociale ed urbana che anche grazie alla crisi sociale ed economica che l'occidente sta vivendo troverà spazio e legittimazione. Nessun principio

di autorità oggi può più valere nel pensare la casa e la città contemporanea, ma piuttosto i valori della persona e della sua capacità di stabilire rapporti con *l'altro da sé* (persone, oggetti, pensieri, tradizioni) e con il *naturale* da cui tutti veniamo e che oggi abbiamo capito essere prezioso e delicato “essere vivente” che non può essere impunemente oggettualizzato, violentato, depredato.

La coscienza che tutte le nostre azioni spesso si traducono in un'impronta ecologica insostenibile che implica uso di risorse ambientali non sempre facilmente ripristinabili – anche artistiche –, costringe tutti, e gli architetti per primi, a fare molti passi indietro, specie dal proprio eccessivamente ingombrante ego. Ma non certo a rinunciare al dovere di inventare il proprio mondo, se possibile facendo sì che quanto si farà un giorno avrà la dignità della rovina, non solo della brutta maceria – per parafrasare Augè⁵ – come la Pompei dei secoli a cavallo dell'anno zero ci insegna e ricorda.

Note

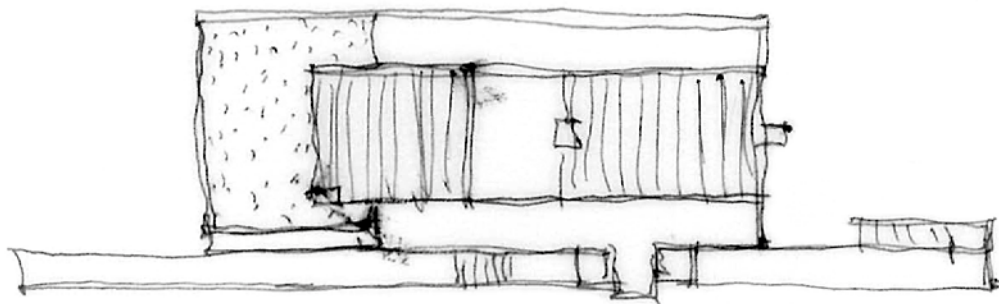
1. Agamben G., *Nudità*, Roma 2009, p. 71. Il dizionario peraltro ci informa che tale senso è riscontrabile sia nella lingua latina (*persona*= maschera), che greca (*prosopon* = maschera), e perfino quella etrusca dove *pershu* vuol dire maschera.

2. Abalos I., *Il buon abitare. Pensare le case della modernità*, trad. it. Milano, 2009, p. 9.

3. Su questi temi l'autore svolge da tempo una continua ricerca e sperimentazione progettuale, indagine che ha recentemente condotto alla pubblicazione di un primo volume in cui, con diversi ed eterogenei operatori culturali e imprenditori e laureandi, si è dato conto di possibili nuove strade da percorrere nel processo di ri-definizione e ri-attivazione di larghissima parte del patrimonio edilizio dismesso in Italia, quello dei centri e borghi minori dell'appennino centro meridionale; per tali temi si rimanda a: Flora N., Crucianelli E., *I borghi dell'uomo. Strategie e progetti di ri-attivazione*, Macerata, 2013.

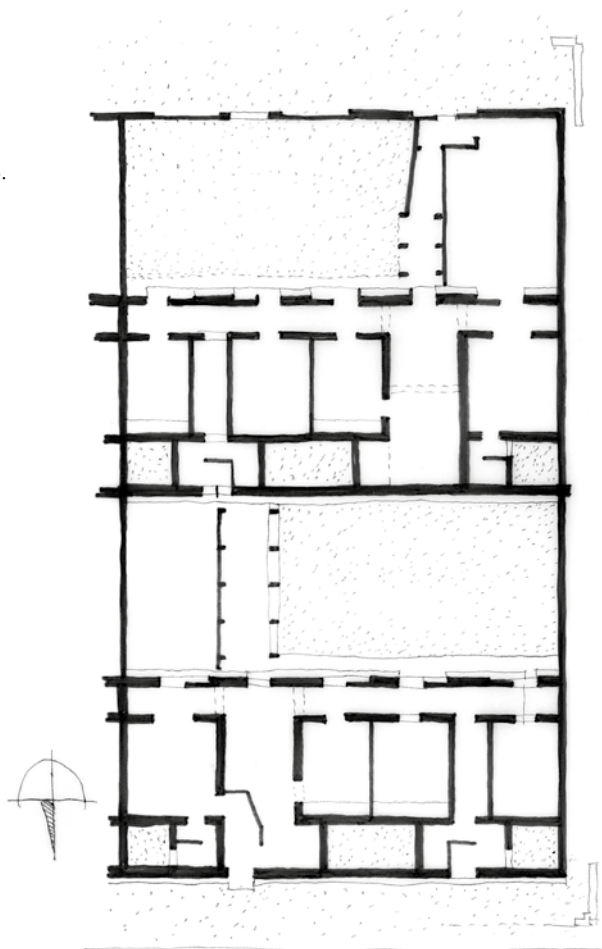
4. Vedi in particolare la sua ultima monumentale pubblicazione, significativamente realizzata sotto il suo personale controllo compositivo e figurativo proprio con Letteraventidue – editore di questo volume –, in cui, secondo la linea del sagace e contundente aforisma, racconta con parole e splendidi disegni questi e molti altri temi: Servino B., *Obvius, diario (con poco scritto e molte figure)*, Siracusa, 2013.

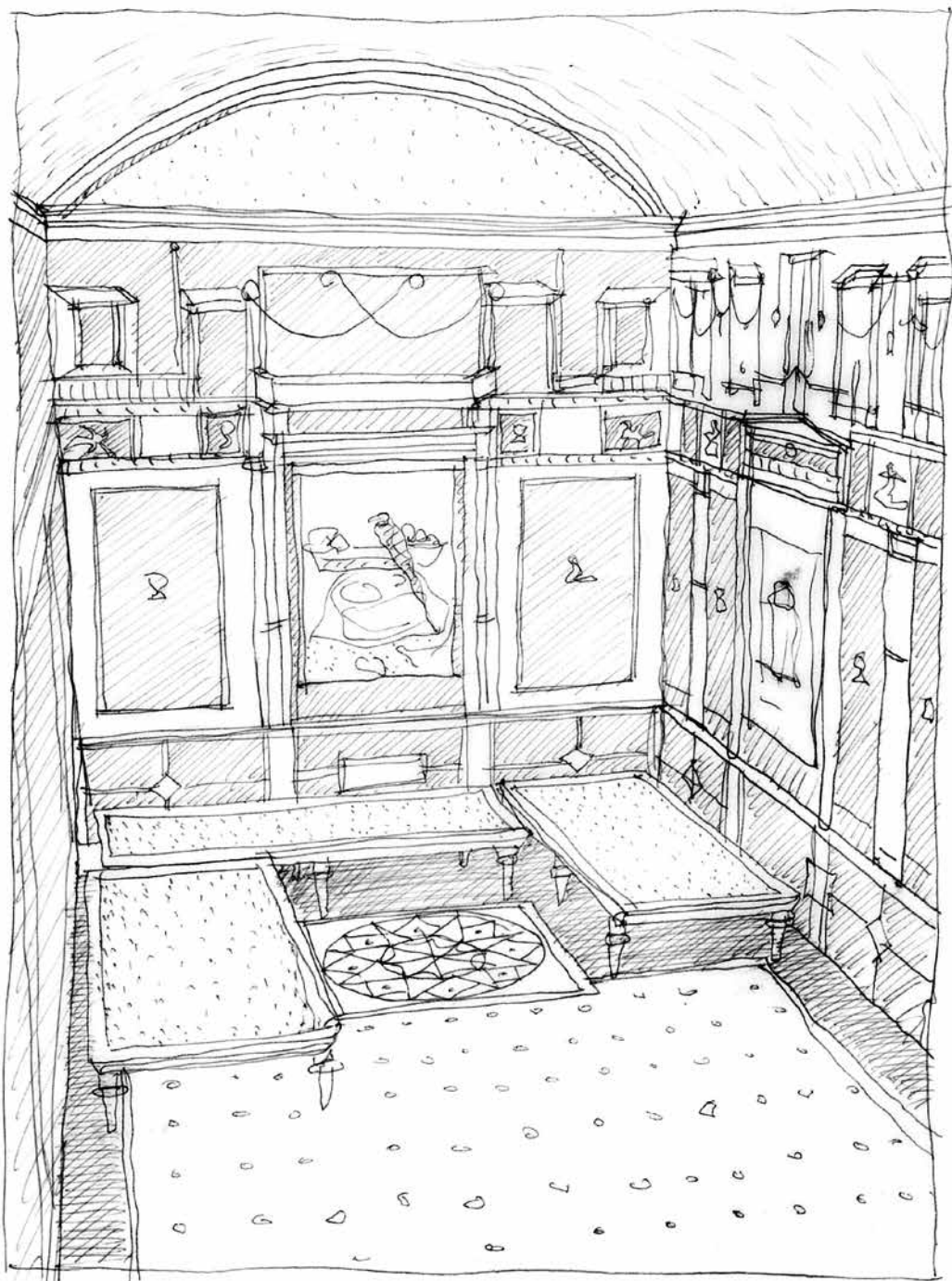
5. Augè M., *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Torino, 2004.



37. Schema della pianta delle coperture della casa in mattoni progettata e realizzata da Sverre Fehn a Baerum (Norvegia) nel 1987. Una serie di spazi esterni progressivamente interclusi realizzano una complessa rilettura della casa ad atrio pompeiana del maestro norvegese, proposta come possibile habitat da proporsi nell'estremo nord europeo.

38. Pianta di un gruppo di case con giardino interno progettate da Umberto Riva per un concorso per Oued Touli, in Algeria, nel 1980.





LO SPAZIO DECORATO

ANALISI ED INTERPRETAZIONE DEI QUATTRO STILI POMPEIANI

Paolo Giardiello

Le decorazioni pompeiane, i cosiddetti *quattro stili*, sono, per gli storici e i critici d'arte, apparati pittorici di *derivazione architettonica*. La loro strutturazione evidenzia, infatti, affinità con i partiti architettonici primari: allineamenti orizzontali, derivati dalla composizione per strati del paramento murario – basamento, parete, coronamento – e suddivisioni verticali, assimilabili alla disposizione ritmica di elementi portanti, all'alternanza di vuoti e pieni. Le ragioni della decorazione degli interni a Pompei tuttavia non si limitano a tale affinità: la suddivisione, l'organizzazione ad essa sottesa non è solo l'evocazione di una realtà architettonica sperata, ma anche il racconto dei contenuti dei luoghi, delle possibili relazioni tra uomo e spazio, dei comportamenti imposti o suggeriti ai possibili fruitori.

Gombrich scrive che, prima ancora della percezione sensibile del *significato* di un dato fenomeno, esiste la *percezione dell'ordine* derivante da esso. La capacità di percepire l'ordine, di decodificarlo, di sentirlo, è insita nell'uomo ed esula dalle sue capacità coscienti: “una delle manifestazioni più elementari del senso dell'ordine è il senso dell'equilibrio, che ci dice cosa si trovi in alto e cosa in basso in rapporto alla forza di gravità, e pertanto in rapporto al nostro ambiente percepito”¹. Questo primigenio senso di un ordine dettato dall'equilibrio fa comprendere la volontà di suddividere l'impianto decorativo di un interno secondo

Pagina precedente
Ricostruzione
tridimensionale di
un triclinio con pareti
decorate in terzo stile.

i pesi ottici di figure con cui confrontarsi attraverso il corpo e il suo movimento. Gombrich specifica che *“l’organismo deve esplorare l’ambiente e deve, per così dire, posizionare il messaggio che riceve sullo sfondo di quella elementare attesa di regolarità che sottende a quanto io chiamo senso dell’ordine”*². Sensi necessari a controllare e conoscere lo spazio, a partire dai quali misurare e rendere intellegibile l’ambiente costruito.

Le architetture dipinte propongono spazi virtuali che alterano quelli fisici, che evocano luoghi carichi di significati inediti, anche attraverso motivi pittorici e scultorei riconoscibili come, ad esempio, quelli della tradizione greca che vengono utilizzati come rimando mitico ad una sognata purezza classica. *“In questa nuova concezione dell’architettura, la decorazione di tutti gli ambienti rappresentativi della villa furono posti al servizio di un’idea unitaria, al di là delle loro funzioni pratiche e rappresentative: essi dovevano richiamare alla mente nelle forme più svariate la Grecia con la sua cultura esemplare, trasponendola simbolicamente nel presente come una sorta di mondo superiore. Ciò veniva realizzato mediante una gran quantità di effetti ottici e di atmosfera. [...] Il modo di abitare divenne quindi una nuova forma di reminiscenza culturale”*³.

Il valore figurativo delle pitture lascia quindi spazio ai ritmi imposti dal *pattern* e al riconoscimento di valori simbolici. La differenza tra una decorazione ed un affresco consiste proprio nel fine che si vuole ottenere con la caratterizzazione del margine dello spazio, *“la pittura, come la parola, esige implicitamente attenzione, la riceva poi o meno. La decorazione non può avanzare questa pretesa. Naturalmente dipende, per il proprio effetto, dall’attenzione fluttuante che siamo in grado di risparmiare mentre scandiamo l’intorno”*⁴.

Il pattern soggiacente alle decorazioni è infatti distinto dalle relazioni che legano decorazione, illusione e coerenza funzionale. Già August Pugin⁵, pur lodando i motivi decorativi o illusionistici, ammoniva affinché questi non entrassero mai in contraddizione con la ragione d’essere e la finalità d’uso dello spazio o dell’oggetto decorato, non quindi direttamente con la morfologia dell’ambiente, ma con i valori estetici e funzionali che esso intende esprimere.

Le attività svolte negli ambienti, dettano le ragioni delle figure decorative: la tripartizione orizzontale, per esempio, che prevede un basamento su cui impostare la composizione decorativa, è motivata dagli oggetti di arredo presenti nell’ambiente: *“La casa romana [...] era un centro di comunicazione sociale e di autorappresentazione dimostrativa. Essa si trovava al centro della città: già la sua facciata e il suo ingresso rivelavano lo status del*

proprietario. [...] Il criterio fondamentale di organizzazione dello spazio era la chiara distinzione tra le parti rappresentative della casa, destinate alla frequentazione sociale, e gli ambienti puramente funzionali dell'infrastruttura (dalla cucina alle stanze del personale). [...] I confini tra i due ambiti normalmente non erano rigidi, ma venivano contrassegnati chiaramente mediante segnali ottici e simbolici. Così ad esempio ogni ospite poteva facilmente riconoscere il passaggio alla zona della servitù grazie all'improvvisa cessazione di decorazioni sontuose. [...] Vi erano meno mobili che da noi, ed erano più facilmente spostabili. Gli stessi letti per i banchetti potevano essere comodamente portati da una stanza all'altra secondo le necessità. Soprattutto mancava quella grande quantità di armadi e scaffali di ogni tipo che è il simbolo del bisogno di accumulare e conservare così caratteristico del modo di abitare moderno. Si poteva quindi valorizzare molto di più le stanze in quanto tali, decorandole per intero”⁶. Apparati decorativi così complessi erano possibili proprio grazie all'assenza di arredi ingombranti o stabili all'interno dello spazio; oggetti la cui altezza comunque non superava quella del basamento, per cui la loro presenza non poteva disturbare la percezione della decorazione. Non essendo prevista una disposizione funzionale stabile, l'ordine e la composizione di ogni parete decorata contribuivano a gestire l'uso e l'allestimento dello spazio. Dove, invece, in alcuni ambienti maggiormente rappresentativi, il rapporto tra forma dello spazio, percorso e uso era determinato, sia il pattern decorativo delle pareti, che il disegno dei pavimenti e dei soffitti, morfologicamente coerenti, presentano un'unica volontà espressiva. Pertanto “con le sole pareti dipinte il proprietario di una casa concretizzava per così dire il minimo indispensabile del gusto abitativo; [...] queste pitture rozze e spesso di scarsa qualità sono una espressione di appartenenza sociale piuttosto che una esibizione di lusso e ricchezza. [...] Appartenenza vuol dire di più: il processo di diffusione del nuovo stile abitativo e del suo adattamento a condizioni modeste era anche un processo di appropriazione e interiorizzazione da parte di chi non poteva permettersi né il lusso né una cultura elevata; era un processo di astrazione, se si vuole, addirittura di sublimazione, e ne possiamo agevolmente osservare lo sviluppo nelle stesse pitture murali”⁷.

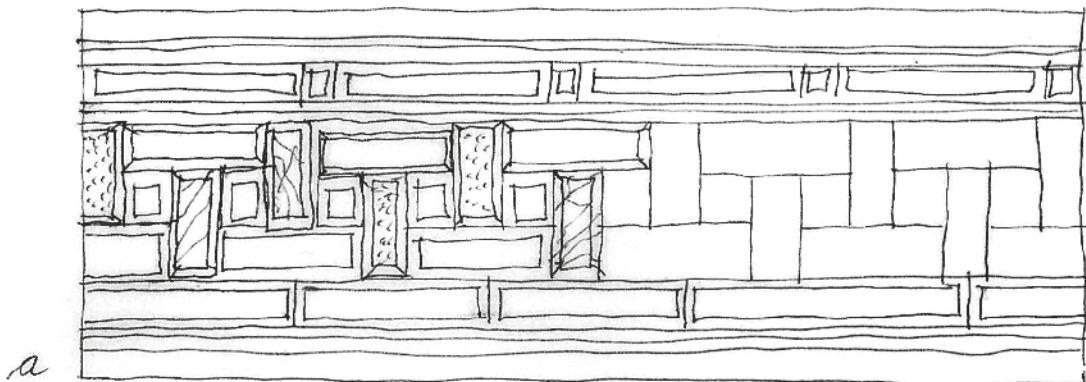
I Stile: la tettonica

Il primo stile pompeiano si differenzia dagli stili successivi in quanto non è uno stile esclusivamente pittorico, essendo una decorazione a bassorilievo su cui si interviene cromaticamente. E' il più antico stile decorativo rinvenuto nell'area del bacino mediterraneo e viene comunemente definito *stile murario*. Si

possono rintracciare gli esempi più compiuti nel II e all'inizio del I secolo a. C., quando Roma stabilizzò il controllo sull'intero bacino mediterraneo.

“Mau definì il primo stile in questi termini: Il primo stile differisce da tutte le altre decorazioni perché non è semplicemente dipinto su una superficie piana, ma la parete è rivestita da pannelli in stucco tridimensionale che imitano il marmo, frequentemente interrotti da ornamenti architettonici”⁸. Purtroppo Mau impiegò il termine in modo generico per indicare non solo uno stile di decorazione parietale, ma anche il periodo di tempo in cui fu in uso, approssimativamente fra il 200 e l'80 a. C.. Tale fusione diede origine a una terminologia sempre più confusa, secondo la quale “primo stile” può indicare sia una decorazione parietale consistente in pannelli in rilievo e/o rettangoli incisi, sia uno specifico periodo artistico. [...] Definirei “primo stile” ogni decorazione articolata in modanature tridimensionali, con pannelli in rilievo e zoccoli aggettanti, oppure con uno schema geometrico costituito da linee incise, indipendentemente dalla datazione dei materiali dell'edificio sui quali è steso lo stucco. Sostanzialmente la decorazione del primo stile è un'imitazione in stucco di un esterno in pietre squadrate che riveste le pareti di uno spazio interno”⁹.

Tale definizione evidenzia quanto il primo stile pompeiano sia legato all'impianto architettonico. La struttura muraria non è solo suggerita ma è proposta anche nello spessore, nel trattamento tridimensionale delle superfici rivestite. I ricorsi in gesso ripropongono l'ordine di una parete in pietra, però non un semplice muro in conci di pietra quanto un ordinato rivestimento in lastre di marmo. Le decorazioni che ripropongono tale immagine operano quindi una traslazione di significati: una rappresentazione che imita un muro rivestito in lastre che, a loro volta, simulano dei conci di pietra portanti la manipolazione di un contenuto, a sua volta, già distinto dall'originale. *“Lo schema completo più semplice consiste in uno zoccolo giallo che raggiunge in media un metro di altezza, separato mediante un registro orizzontale purpureo dalla zona superiore della parete, bianca e liscia, chiusa da una fascia purpurea, verde o gialla e coronata da una cornice bianca. In alcuni casi lo zoccolo è di colore verde o porpora ed il registro è giallo o marmorizzato ad imitare l'alabastro. [...] Più comune è la disposizione tipica dei pannelli neri orizzontali nella zona principale inferiore, sotto ad uno o più registri isodomi di pannelli più piccoli chiusi da un epistilio, da un fregio e da una cornice dentellata. I colori dei pannelli nella zona superiore seguono generalmente la sequenza: giallo, verde e porpora, talvolta sono marmorizzati e occasionalmente sono disposti in una serie che si ripete, sebbene vi siano anche casi di pannelli contigui dello stesso colore in una disposizione casuale”¹⁰.*



La varietà dei colori indica quindi una pluralità di materiali, non un trattamento cromatico astratto, tendendo alla riproduzione di pietre, graniti, brecce e marmi che, in alcuni casi, sono minuziosamente rappresentati con vene e sfumature.

La percezione che si ha dell'interno, in questo periodo, è pertanto quella di uno spazio concluso, di un ambiente chiuso da un muro che rimarca il confine e che preclude ogni rapporto con l'esterno; tuttavia il primo stile essendo, come detto, la rappresentazione di un muro rivestito in lastre, (tecnica costruttiva usata prevalentemente per definire la *pelle* esterna di edifici pubblici di rilevante importanza) è la proposizione, in un interno, di un muro visto dall'esterno. Lo stile *murario* definisce quindi, senza ombra di dubbio, la sensazione di uno spazio esterno in un interno architettonicamente concluso".

Fin dalla casa ad atrio di origine italica la natura partecipa alla vita domestica attraverso l'apertura dell'impluvio, portando aria, luce e vento in uno spazio circoscritto e delimitato che assume, come evidenziato dal trattamento parietale in primo stile, i valori di un esterno, di una sorta di piazza circondata da edifici riccamente rivestiti.

Per quanto quindi il primo stile utilizzi i margini dell'interno a rimarcare il carattere di chiusura e di introversione della casa, in esso è già percepibile quel processo di conquista di una continuità espressiva e significativa con l'esterno, proprio degli stili successivi, attraverso motivi architettonici, mediante la rappresentazione, astratta ed idealizzata, dei requisiti costruttivi.

Il primo stile è, inoltre, lo stile decorativo di alcuni edifici pubblici, come per esempio la Basilica prospiciente il Foro, per cui, data l'origine molto antica e l'uso in edifici carichi di dignità e valore sociale, il suo significato, anche quando viene

Schema delle decorazioni parietarie di I Stile.

proposto in età successive in case di famiglie nobili, intende sottolineare una continuità di valori culturali e sociali: *“il fatto che nel 79 d.C. la Casa del Fauno, una delle più importanti e delle più centrali nell'intera città, conservasse decorazioni di primo stile di qualità notevole in tutto l'edificio, dimostra che, almeno per alcune delle famiglie più abbienti, questo stile continuasse sino alla fine ad essere la decorazione prescelta per esibire in modo appropriato al mondo esterno gli antichi sentimenti romani”*¹². L'acquisizione di rispetto e nobiltà mediante l'adozione di simboli ed espressioni consolidate dei simboli del potere e delle istituzioni implica una continuità tra pubblico e privato, tra i sensi della casa ed i valori della società.

Rispetto al rapporto tra spazio e decorazione, questa prima fase esprime una coincidenza di intenti tra impianto spaziale ed apparato decorativo. La casa arcaica pompeiana, quella di derivazione sannita, persegue, con la forma del suo impianto compositivo, significati coerenti con quelli espressi dalla decorazione. La perimetrazione dello spazio viene vissuta come una separazione voluta nei confronti della natura che non esclude, tuttavia, l'interesse verso ciò che permane oltre il limite dello spazio interno.

Il Stile: lo spazio virtuale

Il secondo stile, naturale evoluzione del primo, presenta aspetti simbolici ed evocativi che superano la rappresentazione oggettiva della realtà, introduce cioè l'uso di espressioni virtuali per comunicare appieno i sensi del reale.

Questo è il primo stile ad essere esclusivamente pittorico: *“la padronanza del mezzo pittorico, come varietà delle tonalità cromatiche, modellazione e ombreggiatura, scorci e prospettive erano cose ovvie alla portata di molti artigiani-pittori. [...] La trasformazione della riquadratura a stucco non fu soltanto un cambiamento di tecnica, ma una innovazione ricca di conseguenze impensabili: la parete non costituisce più una limitazione spaziale, ma il mezzo di una rappresentazione ottica; il desiderio di novità porta al superamento della parete tradizionale, priva di aperture. All'immaginazione dell'artista e a quella dell'osservatore, non ci sono più limiti, ma sono offerte tutte le possibilità”*¹³.

Il secondo stile, datato dagli ultimi anni del II secolo a.C. fino agli anni del consolidamento del principato augusteo, si può considerare la pittura parietale della tarda repubblica ed è certamente il più creativo dell'arte romana oltre che il più suggestivo per quantità e qualità di rappresentazioni.

Motivazioni di carattere culturale possono essere rintracciate nell'influenza del mito greco sulle arti del mondo romano.

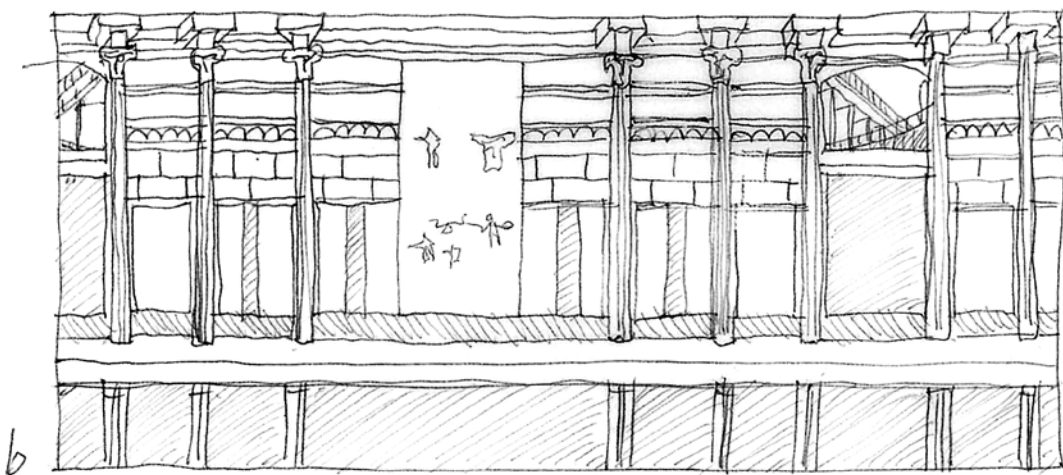
“L’espansione di Roma nel Mediterraneo occidentale ed orientale mise gli aristocratici romani, in parte ancora fermi a forme di vita di arcaica semplicità, in contatto diretto con il lusso abitativo e di vita del mondo ellenistico, quale era fiorito soprattutto nelle corti dei principi. Senso di potenza e coscienza di dominio stimolarono l’esistenza di una cornice altrettanto splendida”¹⁴. In particolare lo spazio abitativo della casa pompeiana presenta, in questa fase, una rottura del rigido schema tipologico della casa arcaica e si arricchisce di spazi carichi di nuovi significati. Tali ambienti – i giardini oltre il tablinio ed i peristili che moltiplicano i percorsi e modificano l’uso stesso della casa – sono un omaggio ad una sognata cultura ellenistica, all’ideale di un mondo fatto di studi e di cultura. Sono i luoghi della contemplazione e della meditazione.

Il senso della casa si amplia e si modifica, pur restando principalmente introverso, e cerca di costruire al proprio interno un mondo più articolato capace di comprendere la natura esterna, o almeno di esprimerne il ricordo. Il processo di *miniaturizzazione* dei sensi della natura all’interno della casa attraverso i giardini, gli orti e i peristili, implica il desiderio di comprenderla e di renderla riconoscibile e trasmissibile. *“L’ingegnosa trovata di orientare portici, sale da pranzo e ambienti di riposo verso determinate vedute paesaggistiche dimostra che i committenti romani ed i loro architetti hanno innalzato l’integrazione di natura e paesaggio a una nuova dimensione di piacere intenzionalmente messo in scena”¹⁵.*

L’uso illusorio delle decorazioni del secondo stile ha quindi, all’origine, lo scopo di ampliare lo spazio reale per costruire, anche lì dove lo spazio fisico o i limiti economici non lo permettevano, un’organizzazione planimetrica ideale, fatta di prospettive continue, di ambienti in sequenza, oltre che di concludere, per splendore e ricchezza, la qualità degli ambienti strettamente funzionali. Non a caso, rispetto ad una prima fase esclusivamente dedicata a temi di carattere architettonico

finti portici, ambienti in lontananza, prospettive di percorsi che si perdono in varie direzioni – in una seconda fase appaiono viste su ipotetici esterni, punte di alberi in lontananza sopra ordinate strutture architettoniche, oggetti o animali sfuggiti al proprietario che vengono fuori da tende appena mosse dal vento, fino ad arrivare alla rappresentazione di giardini percepiti attraverso siepi o tra colonne aperte sull’esterno. Anche le figure umane, un tempo assenti, fanno la loro apparizione.

“Come nella politica del I secolo a.C., in nome della repubblica, l’antico ordine veniva disgregato da eccezioni sempre nuove e da inauditi cambiamenti, così l’antico e stabile ordine del I stile, che



Schema delle
decorazioni parietarie
di II Stile.

si richiamava alla tradizione e alla legittimità, visse il proprio superamento attraverso la possibilità di rappresentazioni pittoriche mai esistite prima: non più quindi la limitazione dello spazio, bensì la dilatazione dello spazio e della realtà. [...] Le geniali e possenti visioni di Cesare sul nuovo ordine furono sconvolte dai cesariani, che ne abusarono con spregiudicati giochi di potere, e da Ottaviano che, con calcolato cinismo, simulando le antiche leggi le trasformò in un ordinamento dello stato completamente nuovo, che con l'antica repubblica aveva in comune solo il nome delle cariche. Per la prima volta l'arte non appare come spensierata decorazione, bensì come specchio esatto del tempo"¹⁶. L'arte decorativa riesce a raccontare quindi le contraddittorie aspettative della società, in relazione ad una caduta di vincoli e di certezze, l'apertura verso nuovi orizzonti, rimarca il desiderio di rinnovarsi dall'interno guardando nuove ipotesi di costruzione del futuro. E' quella che viene chiamata dagli storici una svolta verso l'irrazionale, verso la rappresentazione dell'inconscio e dell'irrealizzabile. "Per una teoria ellenistica del realismo, più vicina al nostro secondo stile, non esiste una formula più essenziale di imitazione di ciò che è o può essere"¹⁷. Questo ciò che può essere diventa talvolta, nelle decorazioni, anticipatore di quanto lo spazio fosse in grado di costruire, palesando una forza creativa, una capacità immaginativa priva di condizionamenti. Lo spazio illusorio promette dimensioni, conformazioni della casa che preludono, anche nelle mura della città e nel rigore planimetrico dei lotti urbani, ad ipotesi di totale apertura delle ville extraurbane, le quali dilatano il senso di continuità tra interno ed esterno fino a farlo divenire reale e non solo percettivo.

Il secondo stile vive una fase di decadimento, definibile barocca, in cui l'illusione prevale, immaginando lo spazio come una sorta di *paese della cuccagna*¹⁸, dove il senso pittorico delle rappresentazioni viene indagato autonomamente perdendo relazione con lo spazio fruibile.

*“Vitruvio rimprovera a questo stile di non aderire alla realtà. Anche un contemporaneo così dotato di fantasia come Orazio si lamenta e nell'introduzione alla sua Ars poetica, tra il 20 ed il 23 a. C., cita come esempio di sgradevole commistione di temi diversi i mostri dei pittori composti da parti del corpo umano e animale. Sia per noia, anche del pubblico mondano, sia per riflesso del nuovo ordine politico di Augusto ora stabilmente consolidato, nel penultimo decennio del I secolo a. C., la visione fantastica si dissolve, lasciando dietro di sé una pienezza di ornamenti lineari che danno risalto alla superficie e architetture trasformate in sistemi che organizzano lo spazio senza ingombri. Il nuovo stile, il terzo, va inteso, in tutti i punti essenziali, come il contrario del secondo, ma non più come trasgressione intenzionale delle sue leggi, bensì come nuovo ordine”*¹⁹.

La decorazione entra quindi a far parte integrante del senso della casa, di essa non se ne può fare a meno e non è più solo la rappresentazione sofisticata di ideali astratti, ma è la continuazione, ormai necessaria, del quotidiano; non è più una esigenza relativa alla organizzazione e composizione dello spazio abitato ma è essa stessa un'aspettativa dell'uomo.

La casa non è più solo il riparo o l'ostentazione del proprio ceto e ricchezza, ma è altresì il luogo dove sono contenute e rappresentate le azioni del vivere. L'uomo proietta sui limiti imposti dalla costruzione di uno spazio chiuso non solo i suoi sogni, ma quello che egli stesso è.

III stile: l'autonomia della decorazione

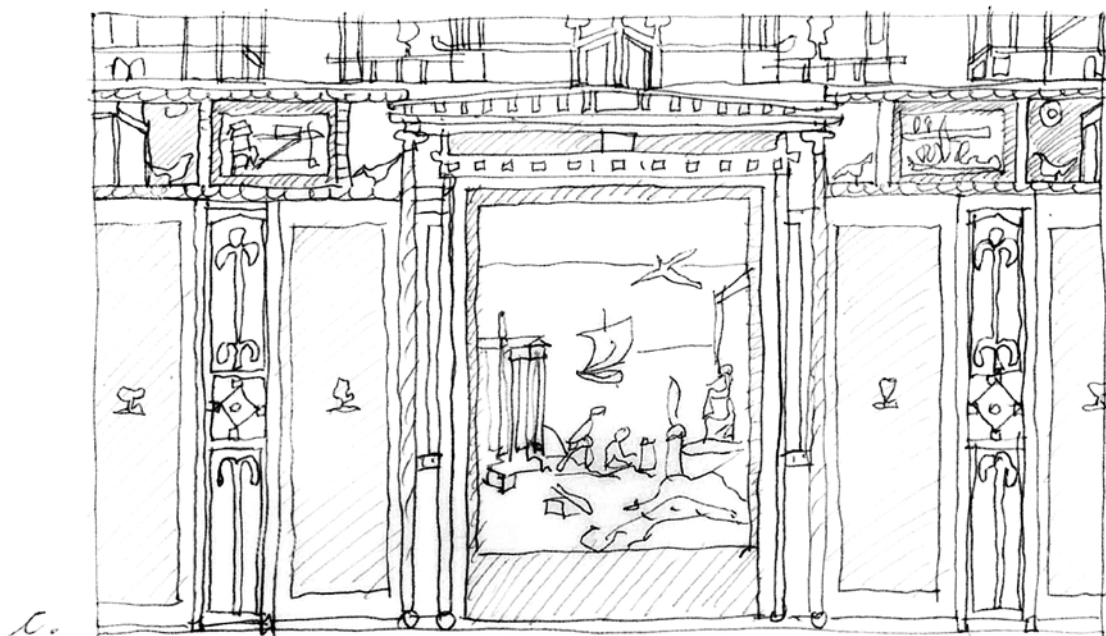
Il terzo stile è databile nell'arco di tempo dal 20 a. C. al 50 d. C., nell'età augustea e giulio-claudia, e rappresenta l'espressione decorativa del cosiddetto *classicismo augusteo*. E' forse l'unica delle quattro decorazioni pompeiane che può essere davvero definita *stile* in quanto si basa su regole precise, schemi rigorosi e assume un significato ed una volontà espressiva chiara e definita.

“La superficie da decorare viene tripartita sia verticalmente, con zoccolo, registro mediano a pannelli e registro superiore ad acroteri, sia orizzontalmente, con edicola centrale retta da esili colonne compresa fra ampie fasce a pannelli. Ciascuna zona a lato dell'edicola può contenere da uno a tre pannelli scanditi da sostegni in forma di esili colonne, fusti vegetali, candelabri e bruciapfumi. Si crea pertanto un sistema modulare, moltiplicabile per tre, che consente di

decorare sia gli ambienti piccoli sia gli ambienti di grandi dimensioni (saloni, portici ecc.). L'edicola centrale contiene generalmente un quadro, anche esso strutturato in una composizione tripartita in ciascun senso delle tre dimensioni"²⁰. Il terzo stile non vuole essere illusionistico, esso è la risposta agli abusi dell'ultima fase del secondo stile: *"tale schema viene ripetuto su ciascuna parete della stanza, a differenza del secondo stile che invece concepiva illusionisticamente la stanza senza le pareti reali, come un'unità architettonica. Nel concetto ispiratore, tale schema decorativo concepisce la parete come un fondo rigido e privo di scorci prospettici, la cui introduzione sostituirà uno degli elementi caratterizzanti del quarto stile rispetto al terzo"*²¹.

Questo cambiamento è dovuto al mutare dei sensi da rappresentare e ad un rinnovato rapporto con il lusso. Augusto aveva infatti riportato in auge i valori rappresentati dalla antica classe senatoria, esortando la vecchia aristocrazia, formata dai *patres*, a sottostare a modelli e riferimenti etici e morali precisi. *"Il terzo stile, che si sostituisce nella sua semplicità al barocchismo e agli scenari di ricchezza del secondo, esprime nella decorazione delle case quella rimozione e sublimazione della luxuria operata da Augusto a livello politico ed ideologico. [...] Non a caso quindi il rigore formale del terzo stile corrisponde al rigore di vita reclamato dai poeti ufficiali di Augusto"*²².

Il terzo stile è quindi lo stile *classico* per eccellenza in quanto incarnazione dei principi e delle aspettative di tale mondo. Per Gombrich²³ *sobrietà* diviene sinonimo di *classicità*, in quanto non è nell'assenza di decorazione che risiede il rigore di una rappresentazione degna, bensì è nella scelta di un apparato decorativo opportuno, idoneo a rappresentare, senza distrazioni, il contenuto. Questa fase stilistica, allontanandosi dalla proposizione di forme reali, diviene espressione del desiderio di compostezza classica grazie alla riduzione a pochi elementi ripetibili e all'introduzione di regole trasmissibili contenute in una immagine conclusa. Nel momento in cui la decorazione non rimanda ad altro, non intende cioè rappresentare, anche se in forma interpretativa, qualcosa che esiste in realtà, diviene cosciente del proprio ruolo e si propone come immagine originale dei contenuti da comunicare. E' a tutti gli effetti *forma di un significato*, non più imitazione evocativa di altri concetti. Il terzo stile non ricorre a rimandi, si struttura secondo proprie regole legate tanto agli effetti da ottenere quanto alle relazioni tra le parti componenti. Rappresenta quindi il momento, nella complessa elaborazione delle decorazioni degli interni nel mondo classico, in cui l'astrazione prevale sull'illusione, in cui l'ordine e la strutturazione psicologica dello spazio, attraverso



la misura delle pareti, prevarica la narrazione o l'evocazione pittorica di realtà già conosciute. In tale fase i sensi espressi dagli apparati decorativi prevalgono su quelli che, analogamente, sono rappresentati dall'impianto spaziale.

Schema delle decorazioni parietarie di III Stile.

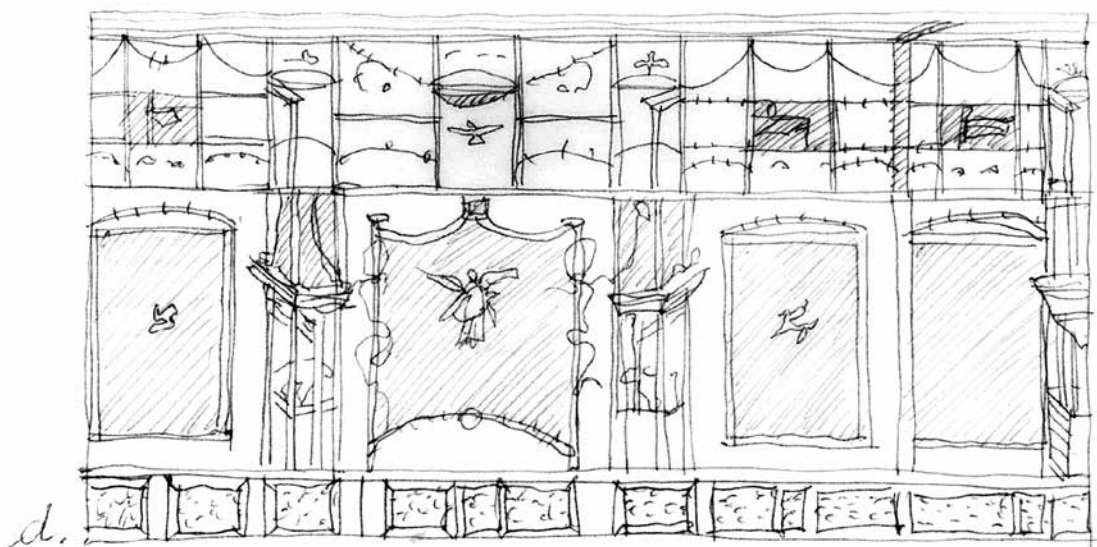
IV stile: la sperimentazione

Il quarto stile pompeiano viene descritto come un momento di decadenza, uno stile di massa, privo di particolari contenuti. E' lo stile dell'ultima fase di vita della città di Pompei, fermata nel 79 d. C., dalla distruttiva eruzione. E' inoltre lo stile delle decorazioni realizzate dopo il 62 d. C., anno del terremoto che distrusse gran parte degli edifici, di un periodo di ricostruzione ma anche di ricambio sociale che implica *contaminazioni* di gusto provenienti da altri paesi del mediterraneo. Promiscuità ed ibridazione alterano i valori consolidati ed innescano un processo di *riduzione* e velocizzazione che porta a risultati limitati e superficiali.

Il quarto stile deriva naturalmente dagli altri tre di cui conserva molti riferimenti, alterandone tuttavia le regole e sperimentando nuovi sviluppi. Non è quindi l'immagine di un momento di caduta del gusto e della cultura, è piuttosto la rappresentazione dell'acquisizione, della diffusione, di concetti e usi altrimenti elitari. La perdita di alcuni dei significati originari

è compensata dalla appropriazione e dalla proposizione su grande scala, di esigenze sentite da tutta la società. All'opposto del terzo stile, che rappresenta la coscienza di pochi in grado di comprendere le mutazioni, il quarto stile è l'affermazione di una conoscenza condivisa, acquisita ed accettata, definisce cioè una "moda" che è nel contempo forma ed espressione dei contenuti. *"Il quarto stile, comunque vada datato e comunque vada considerato, ci affascina oggi tanto (mentre per nulla affascinò il Mau, uomo di altre basi filosofiche e metodologiche) proprio per la sua bonaria volgarità, per un'ottusità che sfiderà sempre ogni razionale classificazione. E' arte di povera gente, largamente alfabetizzata e desiderosa di un ambiente decoroso di vita; ma non in grado o non intenzionata a commissionare opere che, sia pur decorative, avessero un loro preciso significato. [...] Opera di bottegucce locali, in gran parte, ma operanti con una certa libertà. Ricordiamo che nella Pompei del tempo, sia pure impoverita dal rapido mutare delle condizioni economiche e dal terremoto, i modelli da guardare erano tanti: eleganti fantasie illusionistiche del secondo stile, scene teatrali dal vero, reali architetture baroccheggianti (quelle di edifici molto più completi dei ruderi che ora vediamo, edifici con soffitti e coperture); ed anche, tornando alla pittura, sottili e stilizzate decorazioni del terzo stile"*²⁴.

L'ultimo stile pompeiano è di difficile classificazione, esso può essere visto come un terzo stile impuro, in cui riappaiono motivi prospettici ed illusionistici che rompono il rigido schema strutturante, il quale si arricchisce di eccezioni significative, di deroghe e dissonanze rispetto ad un ordine consolidato. L'ultima fase edilizia e pittorica pompeiana *"fu tempo di rivoluzioni e mutamenti, il che contribuisce a spiegare la varietà delle tendenze riscontrabili anche in un modesto ambiente artigiano come il nostro. Ma tempo anche di grande fioritura per l'arte imperiale romana che appare avere ormai unificato in un solo linguaggio figurativo il centro e le varie periferie"*²⁵. Il carattere propulsivo della decorazione viene così a rallentarsi, essa non è più arte ma artigianato, non vivificato da alcuna ricerca specifica; i suoi frutti, impossibili da rinvenire nella storia interrotta di Pompei, non saranno così evidenti neanche altrove. E' l'impianto formale della casa che, quindi, torna ad incarnare appieno il nuovo senso dell'abitare: la definitiva affermazione del modello della villa costruito in totale continuità ed affinità con l'ambiente circostante, la modificazione globale del modello archetipo della casa romana nelle trasformazioni delle grandi case lungo il perimetro delle mura o nate all'interno dall'accorpamento di più proprietà, ed infine la miniaturizzazione dei contenuti con la costruzione di nuove tipologie dell'abitare attraverso



organizzazioni simboliche e scenografiche del rapporto con la natura. La casa quindi, pur nelle sue incongruenze e impurità, mostra i segni di un fermento ideologico, mentre le decorazioni segnano il passo affermando stabilmente, in maniera confusa, significati ordinari. Per cui possiamo affermare con Cerulli che *“l’arte vera era, al tempo, quella degli architetti; l’arte di quelli che seppero unificare le città all’impero con la ricorrente corona dei templi ufficiali, delle sale dei decurioni, delle terme e dei mercati; e concepire, altresì, un’edilizia privata nuova, di tipo intensivo (le insulae che troviamo in una prima forma elementare ad Ercolano e che poi trionferanno ad Ostia), atta ad affrontare lo sviluppo demografico che sarà arrestato solo dalla grande crisi del III secolo”*²⁶.

Schema delle decorazioni parietarie di IV Stile.

Atrio della casa visto
dalle *fauces*. Acquerello
di Nicola Flora.



Note

1. Gombrich, E. H., *The sense of order. A study in the psychology of decorative art*, Oxford 1979, trad. it. *Il senso dell'ordine*, Torino, 1984, p. 4.
2. Idem, p. 7.
3. Zanker, P., *Pompei, società, immagini urbane e forme dell'abitare*, Torino 1993, pp. 21-22.
4. Idem, pag. 193.
5. Cfr. Pugin, A., *The true principles of pointed or Christian Architecture*, London 1841.
6. Zanker, P., *Pompei...* cit., pp. 15-16.
7. Zanker, P., *Pompei...* cit., pp. 26-27.
8. Cfr. Mau, A., *Geschichte der dekorativen Wandmalerei in Pompeji*, p. 7.
9. Laidlaw, A., *Il primo stile*, in De Franciscis, A., Schefold, K., Laidlaw, A., Strocka, V. M., Pappalardo, U., Cerulli Irelli, G., Simon, E., Th. Peters, W. J., De Caro, S., Zevi, F., Aoyagi, M., *La pittura di Pompei*, Milano 1990, p. 203.
10. Idem, pag. 205.
11. Le analisi spaziali condotte in questo scritto sono coerenti con quelle presentate nei diversi capitoli del libro e testimoniano i continui e ripetuti scambi e confronti intercorsi tra l'autore di questo saggio e l'autore del libro nel lungo tempo di studio e ricerca in cui, in più fasi, queste analisi sono state condotte (n.d.a.).
12. Idem, p. 209.
13. Strocka, V. M., *Il secondo stile*, in De Franciscis, A., Schefold, K., Laidlaw, A., Strocka, V. M., Pappalardo, U., Cerulli Irelli, G., Simon, E., Th. Peters, W. J., De Caro, S., Zevi, F., Aoyagi, M., *La pittura di Pompei*, Milano 1990, p. 211.
14. Zanker, P., *Pompei...* cit., p. 151.
15. Idem, p. 152.
16. Strocka, V. M., *Il secondo stile*, in De Franciscis, A., Schefold, K., Laidlaw, A., Strocka, V. M., Pappalardo, U., Cerulli Irelli, G., Simon, E., Th. Peters, W. J., De Caro, S., Zevi, F., Aoyagi, M., *La pittura...* cit., p. 212.
17. Idem, p. 215.
18. Idem, p. 217.
19. Idem, p. 219.
20. Pappalardo, U., *Il terzo stile*, in De Franciscis, A., Schefold, K., Laidlaw, A., Strocka, V. M., Pappalardo, U., Cerulli Irelli, G., Simon, E., Th. Peters, W. J., De Caro, S., Zevi, F., Aoyagi, M., *La pittura...* cit., p. 221.
21. Ibidem.
22. Idem, p. 223.
23. Gombrich, E. H., *The sense...* cit., pp. 35 e segg.
24. Cerulli Irelli, G., *L'ultimo stile pompeiano*, in De Franciscis, A., Schefold, K., Laidlaw, A., Strocka, V. M., Pappalardo, U., Cerulli Irelli, G., Simon, E., Th. Peters, W. J., De Caro, S., Zevi, F., Aoyagi, M., *La pittura...* cit., p. 230.
25. Idem, p. 231.
26. Idem, p. 232.



ROSSO POMPEI

APPUNTI DI UN DISEGNATORE DI STRADA

Salvatore Santuccio

Il 18 febbraio 1857 Herman Melville annota sul suo diario: *“Pompei é uguale a ogni altra città. La stessa antica umanità. Che si sia vivi o morti non fa differenza. Pompei é un sermone incoraggiante. Amo più Pompei che Parigi. C'erano delle guardie lì silenziose come il Mar Morto. Al Vesuvio a dorso di cavallo. Vigneti sulle pendici. Arrampicata sulle ceneri. Aggrappato alla guida. Discussione. Il vecchio cratere di Pompei. Il cratere attuale é come una vecchia miniera abbandonata – L'uomo che brucia – Rosso e giallo. Tuoneggiante. Boati. Una lingua di fuoco”*¹.

Trovo fantastico questo succedersi delle parole, quasi a ruzzolare giù dal Vesuvio, una specie di liricità futurista ante litteram, un modo di colorare le pagine attraverso le parole, di macchiarle di toni accesi e incandescenti. Ma la descrizione di Melville all'inizio ha anche una notazione opposta, una cittadina pacificata, serafica, dotata di antica umanità, egli dice, e in grado di porsi all'osservatore, persino ad un osservatore newyorkese non ancora quarantenne, come una città viva a dispetto della tragedia che le é occorsa.

Su questo dualismo: pacata fascinazione urbana e iconografia del disastro, si divide il disegnare per le strade, per le viuzze e per le case di Pompei. Su tutto un colore: il rosso. Il rosso é l'essenza del disegno di Pompei, il resto é contorno, finitura, accessorio, anche se questo accessorio é un cielo enorme, un

Pagina precedente
Il giardino ed il
peristilio colonnato
visto dal triclinio estivo.

verde irrequieto e una montagna totem di se stessa e della severità della natura.

Il rosso é il colore del predominante mattone che c'è ovunque e che costituisce un tono base, un cromatismo onnipresente interrotto dai segni delle colonne che somigliano a dei vuoti ritmici, scavati nel continuum dell'argilla cotta sulla quale é costruita tutta la città.

Ma il rosso é anche il colore della tenace resistenza dei lacerti di affreschi murari che non vogliono andarsene, che non vogliono scomparire. É un rosso dilavato, tenue e persino evanescente, alle volte, e tuttavia presente, imprescindibile nel definire la qualità degli spazi architettonici delle case al loro interno.

La città é drammaticamente integra nel suo susseguirsi di spazi per questo viene voglia di disegnarla non come un sito archeologico, ma come uno spazio urbano reale, da *urban sketcher*. Tutti la descrivono come un luogo carico di vitalità, tutti i viaggiatori non la visitano, la vivono. E questa vitalità, non c'è dubbio, nasce dalla presenza importante, decisiva, delle case che la fanno diversa da qualsiasi altro sito (escluso forse Ercolano e, in parte, Efeso).

Sfogliando il libro forse più famoso su Pompei, quello di Gusman del 1900, si intuisce subito come le abitazioni e la vita che esse esprimono sia al centro della ricostruzione dell'autore, a partire dalle sue magnifiche illustrazioni fatte di ambienti, utensili, costumi, vita quotidiana². E non é certamente un caso che questo libro sia considerata la guida cui Le Corbusier si riferisce nel fare i suoi disegni, riproponendo in molti casi le stesse inquadrature, visitando Pompei a conclusione del Voyage in Orient del 1911.

Ma anche altri illustri viaggiatori, pur non disegnando, riconoscono la centralità della vita quotidiana come elemento fondativo dell'immagine della città, cogliendo questa percepibile vita nel tessuto urbano di Pompei, cadendo nella fascinazione delle sue case fantastiche.

Lo fa Paul Klee che visita la cittadina il 2 aprile del 1902 e che annota: *"alle otto del mattino abbiamo preso il treno per Pompei, e qui visitato il Museo e le rovine. Calchi di gesso di uomini e cani fanno grande impressione. Belle architetture; alcuni templi e una casa meravigliosa. Dopo aver visto a Napoli singoli oggetti dissepoliti, qui tutto dà un senso di vita"*³. Lo fa anche, qualche anno prima, Mark Twain, che dedica un intero capitolo del suo diario di viaggio in Italia, da noi pubblicato col titolo emblematico, *In questa Italia che non capisco*, e che tuttavia esprime una gioia nel racconto del suo rapporto con Pompei⁴.

Sulla base di queste considerazioni si é mossa la ricognizione grafica all'interno delle case, proprio per andare a sentire l'odore della vita pompeiana e per immergersi in questa chiave di lettura in cui i viaggiatori avevano collocato le vitalità della cittadina.

Ma disegnare le case di Pompei non é esercizio semplice.

Schematicamente cercherò quindi di analizzare i punti critici dello *sketching* nelle case pompeiane, delle problematiche incontrate nel realizzare le immagini presenti in questa edizione.

Il primo elemento che caratterizza la diversità dell'esperienza del disegno delle case di Pompei é nella questione, non di poco conto, che le case vengono viste con un occhio interno, mai esterno. La rappresentazione della casa é sempre da dentro verso fuori, liberata completamente dalla sua entità plastico volumetrica dell'oggetto edificio, ma con una partecipazione emotiva dell'osservare ciò che da dentro si vede, partecipando, appunto ad un chiaro processo di immedesimazione con chi quelle case le ha vissute. Siamo lontani dalla *sachlichkeit* del volume casa, qui tutto é percezione interna, interiore.

Vi sono poi delle questioni più tecniche.

Anzitutto la luce. Le case pompeiane sono piene di intensità luminose diversissime, dal sole più accecante alla semioscurità da indagare. La retina subisce all'interno della stessa casa dilatazioni e strizioni violente. Aperture sul tetto, grandi varchi parietali, assieme a lacune murarie, determinano una spazialità fortemente vibrante sotto l'effetto della luce e questo é piuttosto complicato da restituire nella sua straordinaria violenza d'impatto.

Altra caratteristica é la frammentazione della successione prospettica. Gli ambienti, in ragione della loro conformazione originale, ma anche in rapporto ai crolli e alle lacerazioni avvenute, stentano a essere definiti con una prospettiva centrale o accidentale unica che ne misuri la consistenza dello spazio interno. Il rapporto interno esterno é al contrario molto complesso e sembra essere più organizzato su sequenze di pareti che si allineano in profondità, costruendo una prospettiva continuamente fatta di quinte. La spazialità che risulta é estremamente moderna, vien voglia di citare l'entusiasmo di Bruno Zevi per l'architettura neoplastica, quando descrive uno spazio che: *“elabora la sintassi della quadridimensionalità: distrugge il volume enucleandone i fattori basilari in liberi piani, poi ne attua il rimontaggio in guisa da evitare ogni inerzia prospettica e perciò da assumere il tempo – quarta dimensione – come protagonista della fruizione architettonica”*⁵ evocando la descrizione di

molte sequenze spaziali pompeiane. Mi rendo conto che può sembrare una forzatura ma disegnare la Casa di Sallustio mi ha posto delle questioni di rappresentazione della spazialità nel foglio non dissimili da quelle incontrate nel disegnare la casa Lange o la Esters di Mies van der Rohe a Krefeld.

Del colore abbiamo già accennato. Va tuttavia evidenziato il fatto che il disegno a colori delle case di Pompei necessita di stabilire delle gerarchie cromatiche. La grande presenza di superfici frazionate, di lacerti colorati più o meno intensamente, e assieme a ciò le grandi superfici delle murature di sfondo, del cielo e del vulcano che incombe, rischiano di produrre un risultato cromaticamente caotico e confuso se non si riesce a definire bene un ordine di lettura delle tonalità. Nelle case, ad esempio, abbiamo spesso dei brani di intonaco rossi, arancio, ocra o gialli, che il tempo ha attenuato moltissimo di intensità e che tuttavia costituiscono un valore non solo cromatico ma spaziale e plastico della casa e che vanno quindi guardati e resi con la dovuta attenzione anche a dispetto del fatto che, probabilmente, i rossi presenti in uno sfondato, come fondali o quelli prodotti dai mattoni della superficie muraria scrostata sono molto più vistosi ma molto meno importanti.

In ultimo la difficoltà della dimensione, lo straniamento prodotto dalla sequenza degli ambienti, del succedersi degli spazi chiusi e di quelli aperti, del piccolo accostato al grande, crea una difficoltà scalare immediata e con questa la frustrazione per l'impossibilità di raccontare con un disegno solo una casa. In esempi come quella del Fauno siamo di fronte a una sequenza di spazi gigantesca e alla totale perdita di una visione univoca della casa, anche se questa non rinuncia affatto alla sua conformazione unitaria, almeno nel suo collocarsi nel tessuto urbano. La sequenza prospettica, prima citata, qui non basta più e la casa va descritta con molti elaborati e con delle immagini iconiche, rappresentative di una porzione significativa e specifica, restituendo poi l'idea complessiva della casa ad un assemblaggio per parti, attuando un processo ejzenštejniano, del totale dato dalla sommatoria di frammenti autonomamente compiuti.

Una esperienza quindi ricca di temi e di confronti con una realtà articolata e complessa, mai banale e sempre in grado di sbalordire e sorprendere in barba agli anni e alla conoscenza acquisita nel tempo, anche da chi scrive, attraverso una frequentazione che prende avvio molti anni fa.

Lo stupore è il sano viatico del viaggiatore che seguendo la curiosità propria e il fascino dei luoghi incappa in osservazioni fatte con gli occhi e con la mente e per questo, in conclusione

vorrei citare uno dei più celebri viaggiatori in Italia della storia Wolfgang Goethe che ci ha lasciato, descritta con candore, la sua ammirazione: “*queste stanze, questi corridoi, questi loggiati sono dipinti nel modo più gaio; le pareti, a tinta uniforme, con nel centro un quadro in tutto punto, ora quasi sempre deteriorato, hanno ai lati e agli angoli leggeri arabeschi di grande gusto, che qua e là si intrecciano anche con graziose figurine di bambini e di ninfe, mentre più in là, da grandi viluppi di fiori, scappano figure d’animali domestici e feroci. Così lo stato attuale di completa devastazione d’una città, prima sepolta sotto una pioggia di cenere e pietre, poi messa a sacco dagli scavi, testimonia ancora del gusto artistico di tutto un popolo, gusto del quale oggi anche l’amatore più acceso non ha né idea, né sentimento, né bisogno*”⁶.

Note

1. Melville H., *Diario italiano*, Roma 2011, pp. 25-26.

2. Gusman P., *Pompei. The city, its life & art*, W. Heinemann, London 1900. Il punto di vista di Gusman viene chiarito sin dalla prefazione quando egli dichiara: “...*I have not attempted an imaginary reconstruction, but I have honestly tried to make Pompei live again, by the help of authentic documents found in the buried city, and by the light of the many books that deal with the subject. This is a history of the Pompeians, illustrated by themselves. The subject is vast, too vast indeed...*”. Il libro è in rete all’indirizzo: <https://archive.org/stream/pompeicityitslifooogusmiala#page/x/mode/2up>

3. Klee P., *Diari 1898-1918*, Milano 1984, pag. 104.

4. Scrive Twain: “...*più o meno metà di quella città sepolta é stata riesumata completamente e presentata liberamente alla luce del giorno. Lì si ergono lunghe file di robuste case di mattoni (prive di tetto) proprio come si ergevano milleottocento anni fa, calde sotto il sole torrido; e lì ci sono i relativi pavimenti pulitissimi, senza una sola vivace tessera offuscata o mancante nei mosaici che erano costati tanta fatica e che rappresentavano delle belve, uccelli e fiori che noi copiamo negli ordinari tappeti di oggi; e qui ci sono le Veneri, i Bacco e gli Adoni che fanno l’amore e si sbronzano in affreschi multicolori sulle pareti di saloni e camere da letto...*”, Twain M., *In questa Italia che non capisco*, Mattioli 1885, Fidenza 2011, pag. 164.

5. Zevi B., *Architettura e storiografia*, Torino 1974, pag. 100.

6. Goethe J.W., *Viaggio in Italia (1786-1788)*, trad. it. Milano, 2010, pag. 204.

POST SCRIPTUM

*Una architettura allo stato di rudere resta
poeticamente efficiente al nostro spirito, che la
ricostruisce*

Giò Ponti

Per chiudere questo lavoro – il quale mi vede praticamente impegnato a studiare, riflettere, fare visite in questo bellissimo sito fin dal 1993 – ci sono volute molte riscritture, riletture, tagli, aggiustamenti, oltre a molti e continui cambiamenti. Pagine che si modificavano insieme ai pensieri e alle riflessioni che le nuove conoscenze e i nuovi incontri generavano in me, mentre avevo immaginato di scrivere qualcosa che raccontasse in breve il tumulto di fatiche, gioie e mutazioni nella lettura di questi spazi che nel frattempo – in questi venti anni di vita e lavoro – avevo maturato, e che avevano spesso guidato il fare progettuale della mia prassi di architetto. Come spesso mi è capitato mi sono costantemente e felicemente imbattuto, o meglio direi che sono inciampato per caso (se è un caso avere un buon amico che ti offre il più bel dono possibile, ossia un grande libro: grazie Luigi Maisto, e non solo per questo) in parole scritte da un grande artista e pensatore, poche righe che esprimono al meglio i miei pensieri in un modo che io ovviamente non saprei mai fare. Queste parole le voglio mettere a chiusura di questo lavoro che molto amo, che ho iniziato giovane e pieno di ansie e speranze chiudo il lavoro con oltre venti anni in più di quando lo iniziai, e lo consegno alle stampe (per strano accordo del fato) quando muore colui che mi aveva guidato in questa felice esperienza, uno dei miei veri (rari) maestri: Filippo Alison. Le parole con cui mi congedo dal lettore sono leggere e bellissime, scritte da Italo Calvino per chiudere l'introduzione del suo libro di saggi “Una pietra sopra”, un libro da cui, una volta entrati, se ne esce rivoltati e totalmente nuovi. Calvino mi regala le parole che non avrei saputo incastrare le une nelle altre con tale esattezza per raccontare lo stato con cui consegno tanta parte di me a te, sconosciuto lettore, visto che *“è ponendosi come esperienza conclusa che la successione di queste pagine comincia a prendere una forma, a diventare una storia che ha il suo senso nel disegno complessivo. Stando così le cose, posso ora raccogliere questi saggi in volume, cioè accettare di rileggerli e farli rileggere. Per fermarli al loro posto nel tempo e nello spazio. Per allontanarli di quel tanto che permette di osservarli nella giusta luce e prospettiva. Per rintracciarvi il filo delle trasformazioni soggettive ed oggettive, e delle continuità. Per capire il punto in cui mi trovo. Per metterci una pietra sopra”*¹.

Note

1. Calvino I., *Una pietra sopra*, Milano, 1995, p. 4.



1.12.2014

Pompei - Tempio di Giove

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE SU POMPEI E LA SUA ARCHITETTURA PUBBLICA E PRIVATA

La bibliografia specifica sulle case e sull'urbanistica della città è vastissima ed in perenne aggiornamento per la continua e massiccia produzione di studi ed analisi su quello che è uno dei luoghi archeologici più studiati del mondo. Per tal motivo si riporta di seguito un gruppo limitato di volumi più frequentemente citati e consultati dall'autore nel lavoro qui presentato. Per una esauritiva bibliografia specifica su Pompei e sulle sue domus e ville si rimanda, a puro titolo esemplificativo, alle recenti esauritive bibliografie della rivista (monografica) *Parametro* 261\2006 (a cura di Mangone F., Savorra M.), *Pompei e l'architettura contemporanea*, e al più recente e divulgativo di Cantarella E., Jacobelli L., *Pompei è viva*, Milano, 2013.

- AA.VV., *Pompei, la vita quotidiana* (Archeo-dossier), n. 6.
- AA.VV., *Storia e civiltà della Campania*, L'evo antico, Napoli 1991.
- AA.VV., *Pompei e gli architetti francesi nell'ottocento* (catalogo della mostra omonima), Napoli 1981.
- AA.VV., *Pompei 1748-1980, I tempi della documentazione* (catalogo della mostra omonima), Roma 1981.
- AA.VV., *Pompei 79* (raccolta di studi per il XIX centenario dell'eruzione vesuviana), Napoli 1984.
- AA.VV., *Riscoprire Pompei* (catalogo della mostra), Roma 1993.
- AA.VV., *La Laurentina et l'invention de la villa romaine*, Parigi 2961.
- Cantarella E., Jacobelli L., *Pompei è viva*, Milano, 2013.
- Cretella, M., *Botteghe di Ercolano e Pompei*, Napoli 1961.
- De Albentis, E., *La casa dei romani*, Milano 1990.
- De Vos, A. e M., *Pompei Ercolano Stabia* (guide archeologiche Laterza), Roma-Bari 1982.
- Della Corte, M., *Casa ed abitanti di Pompei*, Napoli 1965.
- Falsitta M., *Villa Adriana. Una questione di composizione architettonica*, Milano 2000.
- Maiuri, A., *Pompei ed Ercolano tra case ed abitanti*, Milano 1959, Firenze 1983.
- Maiuri, A., *L'ultima fase edilizia di Pompei*, Roma 1942.
- Maiuri, A., *La Villa dei Misteri*, Roma 1931, 1947.
- Mangone F., Savorra M. (a cura di), *Pompei e l'architettura contemporanea*, numero monografico di *Parametro* n. 261\2006.
- Pesando, F., *La casa dei Greci*, Milano 1989.
- Plinio il Giovane, *Lettere ai familiari* (a cura di Guido Vitali), Bologna 1958.
- Staccioli, R. A., *Pompei, vita pubblica di un'antica città*, Roma 1979.
- Zanker, P., *Pompei*, Torino 1993.

BIBLIOGRAFIA DEI PRINCIPALI TESTI DI STUDIO PER LO SVILUPPO DELLE TESI DEL VOLUME

- Abalos I., *La buena vida: visita guiada a las casas de la modernidad*, Barcellona 2000 (trad. it. *Il buon abitare. Pensare le case della modernità*, Milano, 2009).
- AA.VV., *Uomo e Ambiente costruito* (a cura di G. de Franciscis), Roma, 1988.
- AA.VV., *Casabella 531-532* (monografico su Le Corbusier), Febbraio 1987.
- Agamben G., *Nudità*, Bologna, 2009.
- Agamben G., *Che cos'è il contemporaneo*, Roma, 2008.
- Ackerman J., *Il paradigma della villa*, in Casabella 509-510 gen-feb 1985.
- Ackerman J., *La villa. Forma e ideologia*, (trad. it) Torino, 1992 (*The Villa. Form and Ideology of Country Houses*, by the Trustees of the National Gallery of Art, Washington D.C. Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1990).
- Ariès, P., Duby, G., *Histoire de la vie privée, I: De L'empire romain à l'an mil*, Paris, Seuil, 1985 (*La vita privata: Dall'Impero romano all'anno Mille*, trad. it. di M. Garin, Roma-Bari, Laterza 1987).
- Arnheim, R., *La dinamica della forma architettonica*, (trad. it A. Vitta) Milano, 1991 (III ed. it.); (*The dynamics of architectural form: based on the 1975 Mary Duke Biddle lectures at the Cooper Union / Rudolf Arnheim. - Berkeley [etc.]: University of California press, 1977*).
- Augé M., *Le temps en ruins*, Parigi, 2003, (trad. it.: *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Torino, 2004).
- Augé M., *Futuro*, Torino, 2012.
- Bachelard, G., *La Poétique de l'espace*, Parigi, 1957 (trad. it.: *La poetica dello spazio*, Bari, 1975).
- Baricco A., *I barbari. Saggio sulle mutazioni*, Milano, 2008.
- Bellini M., Teyssot, G., *Il progetto domestico. Archetipi e prototipi*, Milano, 1986.
- Benevolo, L., *Storia dell'architettura moderna*, Bari, 1993 (XVII ed.).
- Berger J., *About looking*, London, 1980, (trad. it.: *Sul guardare*, Milano, 2009).
- Brockman J., *Einstein, Gerturde Stein, Wittgenstein & Fankenstein*, 1986, (trad. it.: *Einstein, Gerturde Stein, Wittgenstein & Fankenstein*, Milano, 1988).
- Calvino I., *Una pietra sopra*, Milano, 1995.
- Calvino I., *Saggi 1945-1985*, Milano 1995.
- Cornoldi, A., *Luoghi domestici*, Milano, 1994.
- Cornoldi, A., *L'architettura della casa*, Roma, 1988.
- Cosenza, L., *Storia dell'abitazione*, Milano, 1974.
- Dal Co, F., *Abitare nel moderno*, Bari, 1985.
- Dorfles, G., *Artificio e natura*, Milano, 1979.
- Einstein A., Infeld L., *The Evolution of Physics: the Growth of Ideas From Early Concepts to Relativity and Quanta*, Cambridge University Press, Cambridge, 1938 (trad. it.: *L'evoluzione della fisica*, trad. di Graziadei A., Torino, 1965).
- Farinelli F., *Geografia*, Torino 2003.
- Focillon H., *Vie des Formes*, Parigi, 1943, (trad. it.: *Vita delle forme*, 1972).
- Flora N., Crucianelli E., *I borghi dell'uomo. Strategie e progetti di riattivazione*, Macerata, 2013.
- Franziano, G., *La casa isolata*, Milano, 1989.
- Fusco, L., *Preesistenza e trasformazione*, Napoli, 1989.
- Gabetti, R. e Olmo, C., *Alle radici dell'architettura contemporanea*, Torino, 1989.

- Gazzola, L., *Architettura e tipologia*, Roma, 1987.
- Gombrich, E. H., *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, London, 1959, (trad. it.: *Arte e illusione*, Torino, 1965).
- Gravagnuolo, B., *Il mito mediterraneo nell'architettura contemporanea*, Napoli, 1994.
- Gregotti, V., *Dentro l'architettura*, Torino, 1991.
- Gregotti, V., *Le scarpe di Van Gogh*, Torino, 1994.
- Hall, E. T., *The hidden dimension*, New York, 1966, (trad. it.: *La dimensione nascosta*, Milano, 1968).
- Haring, H., *Il segreto della forma*, (a cura di S. Polano), Milano, 1984.
- Heidegger, M., *Saggi e discorsi, 1935*, (trad. it) Milano, 1976.
- Heidegger, M., *L'arte e lo spazio, 1935*, (trad. it) Genova, 1988.
- Hillman J., *L'anima dei luoghi*, Milano, 2004.
- Hillman J., *L'anima del mondo e il pensiero del cuore* (orig.: *Plotinus, Ficino and Vico as Precursors of Archetypal Psychology*, 1974; *The Thought of the Heart*, 1981; *Anima mundi. The return of the Soul of the World*, 1982), a cura di Francesco Donfrancesco, postfazione di Paulo Barone, Milano 1993.
- Le Corbusier, *Vers une architecture*, Parigi, 1923, (trad. it.: *Verso una architettura*, a cura di Cerri P. e Nicolin P., Milano, 1984).
- Le Corbusier, *La maison de l'homme*, Parigi, 1942, (trad. it., *La casa degli uomini*, a cura di. Gresleri G., Milano, 1984).
- Michelucci G., Papi R., *Lezione di Pompei*, Roma, 1936.
- Montuori, M., (a cura di), *Lezioni di progettazione*, Milano, 1988.
- Norberg-Schulz, C., *Il significato nell'architettura occidentale*, Milano, 1974.
- Norberg-Schulz, C., *L'abitare*, Milano, 1984.
- Norberg-Schulz, C., *Il mondo dell'architettura*, Milano, 1986.
- Ottolini, G. e De Prizio, V., *La casa attrezzata*, Napoli, 1993.
- Ponti G., *Amate l'architettura*, Genova, 1957.
- Rossi A., *L'architettura della città*, Padova 1966.
- Roux, S., *La maison dans l'histoire*, Parigi, 1976, (trad. it.: *La casa nella storia*, Roma, 1982).
- Rybezynski, W., *Home: a short history of an idea*, 1986, (trad. it.: *La casa*, Milano, 1986).
- Servino B., *Obvious, diario (con poco scritto e molte figure)*, Siracusa, 2013.
- Venturi, R., *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York, 1966, (trad. it.: *Complessità e contraddizione nell'architettura*, Bari, 1980).

ENGLISH TEXTS

Architecture represents the most complete expression of living, human activity and collective work par excellence, it deals with the anthropological sphere, that is to say the way people live on earth. The ancient city is the significant evidence of an adequate relationship with places, with knowledge, with memory traces, which are the roots of our civilization to which it belongs. Pompeii is one of the main consolidated and concrete examples of living in a place and at a time that, on several occasions, has been an exemplary lesson for architecture of later periods.

Reading this text and lingering your gaze on Salvatore Santuccio's watercolors and Nicola Flora's drawings, you can imagine to relive the feeling that every visitor feels while walking through the streets and entering inside the houses of Pompeii.

During the formation processes and the urban growth of the city the author identifies issues of complexity that point to a close relationship between nature, settlement principles, building types, roads layout and construction techniques.

Nicola Flora's work fits into the groove of the housing research and "interpretive reading" of the formation processes of the *domus italica* until he gets to the imperial era *domus*, according to an approach that, scrolling the volume, we can understand how it was developed through an original reading way of urban and architectural facts always inclined to a designing training idea. The emerging aspect is the relationship between architectural design and archeology, it is a relationship from which to draw a teaching based on decoding and analogical principles, a teaching which do treasure to conduct, with the lessons of the past, the search for the living meaning even in our contemporary world. The reading of the typological models is never an end in itself, and so there is never an historical or sentimental reference to the past. We can find the ability to get the building art as a concrete experience ever in jeopardy from any possible idealistic visions related to geometric realization, morphological, perceptual aspects.

Watercolors and drawings constitute an important part in the study, and they showed the ability to view a summary of its architecture, using the technique of direct observation and careful study subject, showing, using the manual sign, the meaning, structure, relationships, quality of space. This work fits in a consistent manner in the research currently conducted by the Department of Architecture, at the University of Naples Federico II, this study is oriented with increasing interest in interdisciplinary and concrete architectural phenomena, contributing to consolidate and develop the knowledge as well as to experiment and innovate knowledge. The book is an interesting contribution to the debate on housing, rooted in ancient times and in specific local contexts, but clearly projected to give food to the current project, and aims to foster the relationship between the cultural heritage and architectural culture designing according to fruitful relationships and open between knowledge and renewed ties with the land for urban development quality.

In the contemporary age Herculaneum and Pompei have constituted a major stimulus for the architectural culture, and they said a lot especially in relation to the project home. The two cities – with distinct physiognomies for archeology – from the perspective of the architects were united by the possibility of looking at a new dimension of the Roman world, able to contemplate and even prefer the provincial compared to the past, the private compared to the public, the usual compared to the monumental. So, an old no longer only populated by heroes and by the Caesars, but by ordinary bourgeois civilization that includes not only memorable events, battles and great events, but also the ordinary life of ordinary people. In the first analysis, during the phase immediately following the important archaeological discoveries of Vesuvius, Herculaneum collection, jealously guarded by the sovereigns in Portici, and shown

Presentation

Mario Losasso

Introduction. Pompei and the interior architecture

Fabio Mangone

with caution to the eminent foreign travelers, and then made known at least in part through the *Antiquities of Herculaneum*, the illustrated eight volumes published between 1757 and 1792, in an extraordinary impact on the evolution of the decorative arts, and furniture items. A long time in the course of time will keep you awake interest in the objects, for the furniture, crockery and all the possible models of ancient design of everyday life. But, especially after the artifacts of everyday life from Pompei and Herculaneum are held in public collections of the Archaeological Museum, to be interested in these items are not just craftsmen and cabinetmakers, but the architects involved across Europe between the late nineteenth century and early twentieth century in developments of the modern discipline of design, starting from assumptions decidedly intellectual, as yet documenting the travel logs of Germans, French, British, Scandinavians.

Since the last quarter of the eighteenth century architects in Pompei are interested in the theme of the *domus*, but will be especially impressed with the excavations carried out in the "murattianian" decade to mark a change of course, because the paintings from the excavations and the focus shifts abruptly on architecture and urbanism. After the Restoration the Pompeian pilgrimage become almost a compulsory training for the more ambitious architects from all over Europe. In the Vesuvian city you get to define the "Pompeian" as a category eclectic in its own, you can take a cue from *trompe l'oeil* to create modern metal structures, making the three-dimensional slender columns painted, but you can also study the structure of the house, the composition of the environments, the relationship between opened and closed spaces. The echo of Pompei, and the atrium houses, it will spread throughout Europe being constituted by a large number of buildings and projects. On the other hand of the century there are many Western architects who even without venturing in the explicit revival of Pompei bear the imprint of long pilgrimages training in the city of Pompei, by Schinkel Aalto, Le Corbusier, Charles Garnier, Semper Kahn, by Viollet-le-Duc in Asplund to Sitté Ponti.

During the nineteenth century Pompei became shared heritage and indispensable for European architectural culture, but there is no doubt that architects from Naples starting from the French decade will seek a privileged relationship, more direct, more profound and more continuous with the Vesuvian cities. For the composite architects who make exceptionally fertile that ineffable neoclassical Neapolitan late-season that is developed with the Bourbon restoration, for various Niccolini, Valente, D'Apuzzo, Genovese, De Cesare, Bechi and so on, Pompei represents many things. Each in his own way, put a little of Pompei in its work, an issue of distribution, a fragment of space, a pattern, a suggestion of color. For the next generation of architects more deeply involved in the climate of the eclectic relativism like Alvino, Travaglini, Rega, Breglia, Pompei will continue to be an inexhaustible source of inspiration architectural and decorative. Pompei also represent a significant test case, ideal or real, to develop a still uncertain and adventurous discipline of restoration. In the early twentieth century the interest in Pompei does not decrease, but turns into something deeper than the decorative theme, rooted more and more in search of meaningful elements and spatial sequences. This interest declines in the of modern classicism, with Marcello Canino, and into the rationalism with Luigi Cosenza. On the other hand, after the foundation in 1928 of the new "Scuola Superiore" then became the Faculty of Architecture, the studies and surveys in the city of Pompei play a fundamental role in the education of young talents. That lasts until the end of the sixties, with the radical challenge to the traditional teaching that undermines the entire educational and cultural framework within which Pompeii had assumed a fundamental role in the training. The scholars are reduced to a more narrow and refined élite of teachers and scholars, among which we find architects such as Francesco

Venezia and Nicola Pagliara. For the next generation we have to remember the prematurely deceased Emanuele Carreri, which focused his attention on the urban feature and precisely Nicola Flora, particularly focused on the aspect of “interior” domestic space, the heart of this volume I have the honor and the pleasure of introducing. A reason Nicola Flora claims as a sort of privilege of his deep-rooted presence of Pompei in his thoughts, his studies, his projects. His approach is more similar to that of the architects of the early nineteenth century archeological Neapolitans who wanted to investigate the reasons for the architecture than to those of the late nineteenth century who often were content to draw real personal inspirations. But at the same time, his work focuses on space, the relationship between closed and opened elements that compose it, it is all internal to the project of modernity. Starting from the most recent archaeological studies and the direct reading and recording of spaces, from the critical perspective of *inside*, Nicola Flora comes to the rich and original results. Even before becoming a phenomenon of mass tourism and a poor example of conservation, Pompei also had, in the nineteenth and twentieth century, a vital cultural role all over Europe, with the fundamental contribution of writers and poets in example Théophile Gautier or Jense Wilhelm, Edward Bulwer-Lytton and also Nino Marino, painters like Lawrence Alma Tadema and John Goodward, playwrights and directors like Emile Augier and Carmine Gallone and obviously the architects. We cannot, therefore, do not rejoice to see that the great critical work of Nicola Flora contributes to remain in the Vesuvian city a living material and a stimulus to contemporary thought, and not only lifeless matter for ancient studies.

After the academic education in my life occurred the meeting with the powerful spatial and urban ancient city of Pompeii, I drove to a non-planned clarification based on a personal cultural matrix of origin, pushing me to a kind of “forced” acknowledgment of my own “genetic” architect background. A sort of “*environmental factor*” manifested, therefore, this factor was not the only enriching element of the meeting, but also a positive factor and distance specificity, recognition of an array of origin intended as a wealth factor. As a continuation of what begun in those years I went on inspecting and studying Pompeii, visiting, taking note, drawing and writing on several occasions on this group of houses to clarify the disciplinary theoretic they proposed, I am aware that the perspective that comes my discipline, (Interior Architecture) suggested an analysis that could be essential and able to offer most useful points of view. Many perspectives are opening today to the research in architecture, especially when you capture those opportunities to interface with other disciplines, with other forms of knowledge. Reflecting on their own cultural matrix produces a large amount of knowledge for the benefit of all lovers of the project, and I clearly don’t mean just architects. Just think about the important work of a scholar like Adriano Cornoldi.

Many visit Pompeii, very few know it. It’s a kind of pop icon you do not have no more real interest to investigate its meanings and values, you could wrongly think Pompeii has already passed on all that it could give. I do not share this opinion: those who know Pompeii, know that it is not so. Therefore I reached the desire to review the notes and studies I started twenty years before, to rethink the idealistic heritage contemporary architects are so deeper thankful to. The great Giovanni Michelucci in his fine book on Pompeii added that “*Pompeii is a poem of this humanism, it’s natural heritage of our blood we possess by ius soli, such as a dress of our being. It adapts its proportions to man, living among the things the size of which is that of our needs, it is the perfect harmony; it is the Mediterranean civilization.*” The present work tends to connect into this wake. Once I clarify the area of investigation of this paper is a particular and limited

A fundamental premise

Nicola Flora

group of houses, it should be noted in particular that we will work on the atrium house and villa. Anticipating the critical conclusion of this work, many of the houses possess that "heretic" and "distorting" trait that strongly wonders the spirit of modern architecture. The overturning coded systems and spatial relationships are determined perhaps by chance, in that case you do and re\do, by manipulating the same building material in a process of continuous re\ modeling and re/definition, can produce unexpected wealth and value. The analysis in this paper is based on the publications produced mainly in the field of archeology, as well as on a long series of measurements and drawings on the location, graphics and spatial studies made with techniques of architectural design tends to be structured and organized in accordance with re/interpretive freedom to which if you know about it is almost like structuring a project. Once again I want to express my huge gratitude to "our" master, Le Corbusier, whose intellect was able to fly high enough to knock down temples and houses of history pedestal, changing everyone's point of view into an irreversible way.

Pompei and the Mediterranean myth

Nicola Flora

This work begins with everyone's shared awareness that this small town in the Campania coast, which sees its clearer structure to Sannite period (sixth century B.C.). Pompeii saw the original develop of the culture of living space especially concerning the private residence, unlike what was happening in contemporary Greek and Roman cities where the expressive appeal is especially focused on places and buildings of civil and collective living such as the cour, the theater, the temple.

This Italian province, by the time pacified and under the roman control since the first century, experienced the benefits of a direct relationship with the military and political heart of the city that we do not accidentally call *caput mundi*, it was able to develop a particular cultural and artistic life always turning to Greece. This city realized an own vision of private indoor space able to influence the way to percieve the space of the city.

During the span of his life Pompeii tended more and more to organize on a conceptual level as the house of one of wealthy merchants in the city. The house space and the city space in the progress of its history tend to be consistent in terms of design.

We are going to analyze a set of architectures born with a wealthy interior but lacking in "characterized" external.

Analyzing the atrium houses in Pompeii also means getting in touch with the deep heart of the inner world of the civilization it created.

Probably there is no need to remind Pompeii became a key step for every European and American architect from the sixtieth century onwards. The thing these experiences keep until our present is the wealth of ideas it leaved in different ages and to different authors, depending on the different culture of the period and different interpretations the various authors expressed of these findings.

Italian artists and architects belonging to twenties and thirties of the twentieth century were able to draw their own original interpretations just world dreamed of classical and Mediterranean, feeling an own the "active" interpretation of that enormous heritage just as direct heirs of that culture.

Those architects are linked to the relation among the "artifact and behavior", so even the habits and customs of such an old society influenced the collective consciousness so as to generate the desire for more "scoutings". The Mediterranean traits of Pompei influenced those architects of '900, such as Giò with strong implications on the design of architecture and even in the way of thinking and producing.

The element we would like to emphasize, however, is the symbolic value of the journey in space and time, which is inherent in the words and experiences

of the authors we mentioned. Cristian Norberg-Schulz investigated the primary sense of living, starting from the constitution of the internal space of the house confirming the relation between the world and the artifact. This drove to a physical Experience, instead of an intellectual one.

We will try to trace the creation of a way of living related to the particular historical and cultural moment, and later we will observe some atrium houses that we will use as examples of formal/existential values *"the man unconsciously gives, (and sometimes consciously; designing it) the structure to his visual world."*

The first group of houses was born in an already environment complex in terms of material culture, reflecting a present mix of uses and traditions in that territory as a positive element. Placed on a volcanic promontory at the foot of Vesuvius at the mouth of the Sarno river, immediately behind the important communication Neapolis – Stabiae, into a strategic place for the opportunity to trade with the hinterland by inland waterways.

The first recognizable urban core is organized in the area immediately around the hole according to an intersection of two axes almost perpendicular to the Italic origin, and this happens on a tuff spur quite high, located near the sea, so as to allow the control of the port on the north bordered by the regional road that led to Neapolis and to west from the valley leading to the sea water from the slopes of Mount Vesuvius. In this first nucleus of the present theater area is placed outside to the west valley, and this fact helps to define the foundation of the first non-Greek urban plan. Pompeii has not therefore an originary Hippodamic urbanic system, this reveals a deep difference to what happens to the nearby Herculaneum and Naples.

Usually we attributed the arrival of the Sannite population towards the coast of Campania to the final defeat of the Etruscans at Cumae by the Greeks (474). However researchers agree that in the fifth century BC Pompeii is firmly in the Sannite hands. In this period, they believe that the original city walls had been expanded to occupy the entire ridge, thus reaching an area of about 60 acres, six times greater than the first Italic settlements.

The city thrives in rich and quick businesses (above all wines), this fact supplies the opportunity to expand neatly inside the walls, often restoring main existing streets. Immediately after the structuring of the new city, rich residences develop around the so-called "Region VI" and lots are built around the Stabian way. They begin to rise the first public facilities such as the "Court baths" and The "Stabian Baths", as well as the first theater inspired to Greece situated on a natural slope close to the ancient Doric Temple, near Porta Stabiana.

Prosperity and peace assured for four centuries thanks to good relations with Rome, especially after the Punic and Sannite Wars (IV-III century B.C.), led to a fast economic growth of the ancient Sannite families, that owned Pompeii, going on to provide public facilities such as the Sannite gym and the Triangle theaters, and especially the beautiful Basilica at the Forum. A democratic Greek city hardly would imagine the theaters into an area close to the Court, as we can see in Pompeii; close to the Court we see the increase of different places of worship and the Basilica, the real "temple" (built with the money of some wealthy families) the real centre of the trade during II century B.C.. This feature will remain, as we shall see, in the next Roman period and also during the imperial era, becoming a typical feature of this ancient center of Campania.

After the defeat of Pompeii and lot of cities went up in arms against Rome, during 80 B.C. Silla sent his nephew Publius Cornelius to rule the city.

In Pompeii was imposed Latin as the official language and becomes "Colonia Veneria Pompeianorum" (a colony dedicated to Venus which Silla was devoted), and huge number of Roman veterans were expropriated from the

Pompeii: from foundation to eruption

Nicola Flora

ancient Sannite families who had fought against Rome. During 70 B.C. was built building the first large 20,000-seats amphitheater of its kind known in the Southern part with the original structure formed by excavation and partly in elevation of an order made wall above ground, so the temple of Venus, the new patron saint of the city, to behind the Basilica and clearly visible from the sea, and the Teatro Piccolo (*theatrum tectum*) for about 2,000 people, in adherence to the Teatro Grande, partly built for the meetings of the Roman colonists who, living as a minority within the city with its own specific problems, felt the need of having to gather to discuss it separately from locals Pompeii.

The rise to power of Augustus in 27 B.C. produces new political and social mutations in the already “Romanised” Pompeii. Many of the old prestigious Sannite families, ousted from power after fifty years of the city, go back to the top thanks to their support to the emperor. We assist to the growth of wealthy figures (slaves in the past) now become rich through trade, they can devote themselves to the new imperial cults, greatly expansive for those who want to practice them.

But since 27 B.C. to the first destructive earthquake of 62 A.D. a phenomenon of great interest develops in what affects our specific purpose of study: a constant, slow superposition of different ethnicities and cultures, this fact fostered by slaves coming from East and from Roman North and South colonies. All that generates a culture transfer along with new religious and social habits that leads to a further hybridization of the way to concept world, and thus to represent it in their habits, and even in their own homes, especially by the emerging ruling classes.

This dynamics implements a proliferation in contacts between different social groups in Pompeii, as well as between the city and the other to close them all under the protective wing of the Roman pacifying. In contrast with all that we assist to a loss of intensity in the cultural phenomena (in the meaning of expressive peaks) which corresponds to a diffusion towards the “basis” of values that in the past was a prerogative of a narrow élite, that I consider positively in terms of changing figurative and spatial dynamics.

Thanks to two additional factors this phenomenon is accelerated in Pompeii: the gradual abandonment of the wealthy classes of the city towards Rome or suburban villas and the emergence of new cults, particularly that of Isis, linked to the large presence of slaves coming from East and northern Africa. The new cultural climate (many confer a negative influence on lifestyle and decorative art) and the ritual and figurative decay of the Imperial cult, happens on February 5 62 AD, a terrible earthquake totally destroys Stabia and strongly damages Pompeii and Herculaneum. The city will remain a construction site almost until its end: the court will remain a ruins pile, the only entirely restored worship center before 79 will be the Isis Temple (by a wealthy private) in addition to new Thermal Baths whose works were still accomplishing when the final Vesuvius eruption occurs. Only in VI and VIII regions Residential those of Sunni origin restorations were almost completed when dust and lapillus huge mass will flood Pompeii.

The terrible Vesuvius eruption description by Plinio called “the Younger” addressed to Tacitus return us the human drama of so many men, women and children who remained imprisoned under lava and lapillus rain, someone tried to run away, someone remained to protect their material goods, someone else died for asphyxiation, many died under collapses and ruins.

The housing hut structure widely spread over central Italy in the second half of the VII century BC reaches a quadrangular structure under the stimulus of the first contacts with the Greek communities. Around the sixth century B.C. the archaic housing structure develops through annexation, of an open space which can be accessed to a wall on-axis to the house itself. This kind of house has a declared closure to the outside and is directed addressed towards the open space inside the house itself, which then becomes the *atrium*: *vestibulum*, *tablinium*, *alae*, *cubicula* they will progressively organize around the atrium, reaching over time, the complete system formulation made up of all vestibule/atrium/tablinium as the illustrator Vitruvius handed it us down. The described complex ideological machine was strongly aimed by the lord representation, from his race (as evidenced by the images of their ancestors) and the long power tradition (which the tables of the ancestors preserved magistrates testified) the Lord staked claims on political power; this was testified by the crowd daily standing in front of the house entrance.

The axis linking the *compluvium* and the *tablinium* becomes the house supporting spatial and symbolic representation, the symbolic place representation of Lord power.

In order to show the tight link between residence and trade place, in the political life of the city this connection helped to create the leading economic position of atrium houses owners, the layout included two small stores located on the *fauces* sides acceding to the atrium and opened to the city, thus to the heart of the house. If you walk down the city street, you can still perceive the house through the depth: the pedestrian who was overlooking would have seen (or distinguish) the *tablinium* on the bottom, the symbolic place ever, and only filtered through it *ortus*, and during the final construction phase, the *peristyle* with the interior garden. The *domus atrium* in Pompeii is the place of the making policy of the city, the *domus atrium* represents the real value of "squares" (or rather a succession of "squares") it is the core of political life instead of the Courts, the moral authority derived from the ancestors sculptures standing in the public space of the house, thus maintaining continuity with the origins, an authority source and therefore of public power. The element that undermines the traditional and symbolic house structure is the "culture" through the process archaeologists use to call "the process of Hellenization". During the late Republic period the idolization of Hellenism is fully fitting with Roman cultural structure, although the central government is officially opposed this opinion as "corrupting habits".

The wish of rich Pompeian is to "capture" inside his own home garden, a garden fenced with colonnades, "like the Greek style" for themselves and their guests (the name of the peristyle declares its origin even etymologically) Hellenism represents the intellectual justification to this phenomenon, because in our opinion there is nothing more typical Roman, than the peristyles of Pan-sa's house, or even the Fauno's house as well as those of the Dioscuri's house.

For the first time the founding board that generated the spatial and figurative center of the house (the atrium) into the intersection with the minor axis of the *alae*, is enhanced by other mutually perpendicular axes which, multiply the space centers and significant new home city, organizing a new universe of space. The powerful owners of these houses will realize (by floor area greater than many contemporary Hellenistic royal palaces), during the first period aggregating more atrium houses, a series of gardens and fountains, breaking down the old *tablinium*; they are often visible from the road, so that the traveler would have been visible at the bottom, after the *tablinium*, the magnificence of the garden.

It's now clear, in this kind house, nature is all a ruse. The Man is the real author of this wonder: the Roman (like Sunnites and those aspiring to be), more and more master of the known world, culturally tends to nature from which he

originates, man shows nature could ruled by his intelligence and power, man feels now able to manage and control it.

Even food, or rather eating culture, became now crucial to the new rich Pompeian. Thanks to the value of remembrance that ritualized eating brought from Greece, the house now gets uses space, particularly those for food, for breaking and sauna. In particular, eat lying down.

For the first time even decorative and iconographic asset will show the function performed inside a certain place, as pointed out by Cicerone, the layout will adapt to the function assigned to the rooms. In the first Sunnite phase, however, was absolutely ruled out every naturalistic reference, the very first decorative style was a kind of tectonic-constructive reminiscence, abstract and geometric.

But in this period the "acculturation" process, with the progressive Greek contamination of produces not only great dwelling, but we assist the transformation, sometimes extremely limited in terms of quantity and size but no less significant in the sense of the old houses of the Region VI such as the house called Surgeon (the oldest one, V century BC) and the most famous called the Tragic Poet (second century BC).

The proclamation of Pompeii as a Roman colony will activate the process that will transform the way of living into a kind of cultural reminiscence that slowly but surely will disrupt the rigid, ancient order of the first formal atrium house, up to the extreme example of villa Adriana. Later during the age of Claudius strictly connecting to the Roman Augustus classicism the Third Style establishes. It is more abstract, more compositionally tripartite, where monochrome panels contain small paintings with mythological references. Compared to the Second Style the perspective structures, slender and tectonic, increase the three-dimensional sense. The Fourth style is much more present in Pompeii, as it corresponds to the "baroque" taste, which was now established in the imperial era and was fashionable during the great transformation that the city had after the destructive earthquake of 62.

In Pompeii a cultural opening towards the east (in customs, cults) in respect of housing could be expressed freely and could easily find original architectural forms: the free cultural expression generated a huge interest in itself, and for regarding our study, an even more interesting aspect with regard to the evolving space of atrium house.

The process is also to be connected to the development and dissemination of the construction of villas for Roman aristocracy in the countryside and on the southern coast, especially in Campania, for its proximity to Rome and its beauty, for its mild climate and the richness of crops in *Campania felix*. The leisure villas (called *otium*) represented those places where nobles could express freely express their cultural preferences and became, starting from the second century BC, a new and successful housing reference model.

The villa will become the overturned ideology of first-archaic atrium house, a complex place where the atrium tends to disappear, now the outside could be reached straight through a peristyle, this innovation creates a very new relationship between exterior and interior. During the late second century BC villas developed outside the walls of Pompeii, there is no doubt, however, now we can find the most interesting influences and changes in the urban house, and wanting to emulate villas way of living, the new housing demand will tend to constitute more and more as a "villa in the city". Houses built against the city walls modified and expanded more and more, houses grew so much to went deep city walls, joining and connecting the oldest atrium houses.

Inside city houses canopies, pergolas, fountains, canals find a role in those old houses in the new architectural structure with new layout.

The new world is more complex than the last, it produced a clear ideological pattern that corresponded to architectural assets essentially ductile and

extremely variable on a spatial composition. Interesting proof of this fact is that those who wanted to study the space of the Pompeian house (the Roman one) described and distinguished the typical shape of the first phase (the archaic house), but they couldn't easily describe and characterize the second model (the Hellenized house), and villas or urban houses that repeated as an ideal model the villas themselves.

This effort, is given by the now century-long search of the possible design of Plinio (called the younger) villa, which is minutely described by Plinio in a letter to a relative, this house configuration described in that writing was the subject of redesign of a lot of architects including Scamozzi, Schinkel arriving to the most recent attempt made by Leon Krier.

The results of this efforts are very different "interpretations".

The new cornerstone system is therefore the path, the dynamic spatial structure becomes the prevalent element in domestic spaces. This dynamic Pompeian phase in architecture owns a modern and actual aspect because of the loss of a formal model, an aspect that will lead to a wide range of solutions different from each other even thanks to the spread of those cultural models among the population. The city, had to give everyone back "pleasure" and "decorum" in order to contribute as much as possible to pacify the spirits of the new Roman citizens and let the imperial peace shine. There were public fountains on street corners to no more than 70/80 distance meters from each other, supplying all the Vesuvian inhabitants of the city (not only for patricians who already stored rain water). There were many people who traded in the street with their carts, many people stationed in the street, and even teachers trained aristocracy children there. So urban care, its decor, was a concrete way to give dignity to the lives to all Pompeian inhabitants.

What happened in less than two centuries in Pompeii can be interpreted as a kind of "*fitting and furnishing*" of the city by means of things, fountains, fine marble and new flooring. This phenomenon thus helped to spread even among lower social classes objects-culture before belonging just to an élite, producing a sort of "diffusion process" of the dominant culture. These works, are considered by academics as lesser forms of artistic expression, from our point of view they rather take a positive modern sign.

The last Pompeian construction period developed after 62 AD earthquake, finally highlights a distinguishing factor and we remarked that it was always present in artistic and cultural history of this city: the prevalence of individual over collective. During this late period in private houses, we find the massive amount of changes and tampering, we are witnessing to a widespread ownership transfer from old owners to new and wealthy entrepreneurs, that is to say towards the emerging wealth classes that often take over a lot of families which after leaved the city in the 62 for safer places or at least closer to Rome.

The common factor in these experiences is a kind of narrative freedom on the edge of kitsch, if we judge it judge with our taste, but it's thanks to this mind freedom we can find remarkable spatial and emotional worth solutions. Over a frame of more than six centuries, this mild Italian region saw a succession of Pompeian people which, in the attempt to reconstruct the splendor of the beloved and dreamed of Greece, created a complex and original world of shapes, spaces and colors below the warm sun of our Mediterranean.

Interpretative models: from the atrium house to villa

Nicola Flora

The path we tried to mark in the previous chapter is an attempt to set up an "explain order" to phenomena, as they are precisely those related to space and construction dynamics of large parts of urban areas, these dynamics can't be attribute to processes. Every time we tried, to simplify these phenomena as linear, in the historical reality they evolved into a more complex and articulated way. This implies a clear persistence of some basic values, we find in the space organization as the mosaic decorations or pictorial decorations, so we would be oriented to talk about progressive overlapping experiences rather than replacing old models with new ones. We propose as understanding scheme underlying the fact that the increase of outside values takes you to a totally open architecture on the landscape. The progressive increase in spatial and formal complexity results are to be traced as the most interesting causes for reflection on the modern design of domestic space itself, as well as in terms of the connection artifice/nature.

On the cultural level we are witnessing a sort of progressive existential enlargement of own world from a confined and defined space to another of much greater size also physical, a process that tends to move the margins of the first limited house theoretically to infinity. Culture, is understood therefore as knowledge and awareness of their own means and strengths, it bears the ancient Roman shepherd to conquer the world and to feel it more and more like home, a sort of continuous internal, psychologically controlled.

At this point an interesting reflection can be made: the case of Pompeii seems to show how the continuity between home and town in the Italian culture is really deep rooted from the beginning of our living culture. We can still find this relation in the way we nowadays live and use the city in Southern Italy, the interior spaces of the city are conceived as an "extended family group," man's consciousness of space and the relationship between himself the world and the others comes from the inside of their home, and here, for enlargement and multiplication of elements and factors in play, it expands outwards in a dynamic to "expand" that nonetheless always emphasizes the fact that the center at the origin of this process, there is the man himself. The artifice/artifact is the means by which man not only relate, but which he invents the world.

During the imperial period the natural exterior is understood then, as the only large interior space enclosed between the earth horizontal plane and the celestial dome of the sky, the Pantheon will represent, in architecture, the clearer and more successful interpretative model.

The additional variable that overlaps with our primary interpretive model of the "inverted glove" is given by the gradual layering of cultural values and imputed in large parts of the population of Pompeii, that is, before its time, a kind of shared mass culture shared, in the aspects of the inevitable fall of the expressive peaks contrasts with the variable of the *modification and distortion* of the cultural model of reference, a richness of expression of extraordinary vividness and modernity, that in the end seems to be much more interesting than the absolute emergencies on time.

Within this dynamic process, we identify four main phases through which we will try to describe the theory-building of several schematic models of interpretation of a dynamic that develops mainly in the two dimensions of the map.

As a result of the developments described in the previous chapter the fundamental values in each phase emerging refer to places (or centers) and compositional axis, all elements that contribute in various configurations to determine different degrees of inclusion and expansion of natural space/external organization of the house itself.

We have thus identified four primary space systems: the "ended place", the "place with multiple centers or with the outside inside" the "place with more than one direction or the house towards nature", the "place of the stratified and deformed space".

By the use of the adjective *ended* we want to emphasize the perimeter feature of a place that owns in itself, for the Italian language, the meaning of "*defined in every detail, complete, comprehensive*". This model basically describes a spatial system of which we have no longer traces in Pompeii, I mean complete and intact examples, since it is a typical spatial layout of the first centuries of the city life, from the second century BC forward, it will be heavily changed.

I mean, it's the *Kind* traditionally considered to be the most canonical space systems of the Roman house, it is also known because it was described and by Vitruvius.

This kind of house conforms originally as a spatial structure with a "*target*", the *tablinium*, which polarizes the primary compositional axis which is generally perpendicular to the urban street, with a distinguished access side from the vestibule through the deep *fauces*. This primary axis is opposed to a secondary perpendicular axis identified by the two *alae*, almost always opened to the atrium as we have seen in previous chapters.

The perfect intersection of these two horizontal axis, with different symbolic value, indicates the centrality of the atrium space, also underlined by the zenith rain of light from above arising from it.

An important aspect to note is that the geometric center of the atrium is occupied by *compluvium*: its location, prevents the use of the central space of the house, forcing those who walk through it to move in a swirling way, that is to say from the compluvium to one of the sides, overlapping the first visual axis, linear; this swirling makes the spatial experience more complex and shared, certainly different from the one hypothesized from the mere sight of the map.

The center, therefore, is empty, immaterial but dense, three-dimensional, enclosed in a hard and material shell: a significant space for the man, so inviolable.

The second model describes a broad group of atrium houses in Pompeii, for the most part well preserved, where we can still find the space system that we will try to get out as conceptual model for the study.

The overlapping between the orthogonal axis, primary, and the turning movement that characterized the first model, integrates in this second structure with other similar systems and hierarchically organized, the result is increasing the *places* of the house and include, internally the natural outside before only symbolically evoked. The growth of centers, or poles, thus expresses a new complexity of the family system as well as the changed relations of the family with what is outside itself (others, the city, nature); this complexity is immediately perceived if you enter into these spaces through a first partial opening and fragmentation of the ancient margin both inwards and towards the outside.

Often the back wall of the *tablinium* opens to expose the including outwards, those peristyles onto which we find the summer and winter *occi* or *triclinium*, which now are new centers of family life.

The complexity of structure corresponds to, in the houses described by this model, the use of the column, this innovation changes the of interior and visual transparency.

The spatial complexity that you get is also a function of a new and more conscious modulation of natural light which, by the size, rhythm and colors of the structure, it can be organized and then "designed" by man.

The complexity of this second model of houses necessarily refers to the ability to synthesize of the visitor the possibility to reconstruct the whole, remarking on the value of culture as an element able to distinguish differences and then further expression of their legitimate role (the one of the owner) to exercise the power (political and cultural).

During this process the family moves deeper and deeper into the interior of this real "universe", and the role of the servants is like a background, present

and vigilant even if separated, to the rich and luxurious life of the owner and his guests.

The outside is included and present, but subdued and organized, privatized, and separated by distance from the confusion and vagueness of the exterior (not yet psychologically completely *controlled*).

The third model describes a type of house that is the real "upset" of the house we described the one with centers or poles: the villa. In Pompeii we can find other houses that meet this model for structure plant and meaning, such as those houses that, by the end of the first century BC, get bigger extending beyond the city walls to open up to the view. The first and most peculiar element of this model is the *opening of the margin*, an element that enables, for the first time, to establish a relationship with the real perceptive continuity with the outside world, to which the house can be opened not having the problem to defend against external invaders.

The thing that makes the difference in this model is the space, something intangible like the look of those who will run these homes.

The axial position are all tended out that in this way proves to be manipulated and controlled by the new man: an outside now conceived, as an interior of that world still limited and concluded, but now it extends to a global scale.

We can say that the houses told by this third model are expressions of the conscious artifice constructed for man by the man who, skillfully, "*alters the construction site of the world*"

The fourth model is, formally, the freer and less definable among the four models identified, it is placed at the end of the process of modification of the first model, that we decide to call the *ended place*.

Imagining a theoretical scale that goes from maximum value of to a minimum, the model of the *place and deformed layered space* defines all those experiences at the end of this scale where the relationship with nature becomes artificial in the sense that all formal and expressive values of the previous models can be freely present, including the external nature, assuming all, however, a value of artificiality and strain.

The "layering" here has a value which we would define almost post-modern in the sense of free and use of spatial elements or systems of meaning and cultural world of the past; a freedom on which we find a characteristic component of "deformation" of the measures and relations, like the original sense of the decorative systems used over time in the atrium houses and villas.

In these homes more than the skillful hand of an architect, emerges a sort of "do it by yourself" by some considered at the limit of kitsch, but that seems to have the wealth that owns the modern jazz in the music scene of the '90s, renovated music from the bottom in which many strands are grafted with a freedom of expression and a deformation component, related to the interpretation of the individual musician who is and remains a contribution not dignified, but no less significant to the cultural growth of a nation. It is like what happened in domestic production in Pompeii in the last years of his life, from which we view a modern sense of speed (as thought or as constructive action) that just makes the house a less monumental one and more fast self-representation, this direct and concrete expression of the transience and impermanence of life and these values make us feel so close to men and women of Pompeii at the turn of the year zero.

The first "interpretative model"

The first part of the house that we will analyze the model of "concluded place", according to the definition given in the previous chapter.

The House of the Surgeon

This house, which overlooks the Consular Road not far from the Herculaneum Gate, is commonly considered by archaeologists oldest remained visible in Pompeii, falling between those made in the first Samnite period, then dated to the second half of the fourth century BC .

Built of large blocks of limestone quarried in the bottom of Sarno (the river that flowed just outside the walls of Pompeii) clearly legible and tessiti according to the so-called opus quadratus, this house describes as accurately as possible what was supposed to be the original layout of the atrium house, although today we see the integrated rooms and premises related to the later stages and therefore not initially present .

The value of this noble dwelling place concluded emerges still in its fullness.

The breakthrough of the tablinum, which tends to alter this archaic system to the next by means of the inclusion of nature, this is the House of the Surgeon although the alteration of sense then corresponds to a real external very small in terms of size and floor plan. Studies conducted by Amedeo Maiuri on the porch of the house of the Surgeon enable us also to emphasize what has been said in previous chapters, namely that in a original phase, corresponding to the one we defined the place ended, the hall was divided into two parts separated by a gate. The outside was used to collect the clientes waiting to enter every morning to make a visit to the dominus, they, from this place already within the body of architecture but still outside the house, they could reacquire the tablinum, the terminal axis ideological and board of family memories, the first half of the visual axis that organizes and significantly architecture.

One last note should be made on the transformation of local external chamber for the direct use of the domus, in the shop. The cliens had the task of managing, for the interest of the family group, or a business that would be transformed into additional wealth for the dominus, who, in doing so, he would have even more opportunities to help the economic clientes, thereby closing the circle of mutual dependence that dominus and clientes realized in the Italian towns in middle aged Republican and which lasted until the rise of the imperial age.

The House of the Tragic Poet

You can not enter this house and live today without starting from the description given by Le Corbusier in *Towards an architecture* where, with intense words lyrics, Modernit   outlines the main teacher of the spirit, great quality and formal composition. This space is alive and pulsing around his small, limited extent, in a house that is substantially equal to the first solution Sunni and sees in his last part of life for the introduction of a kiosk with theatrical mask of the tragic poet that then the name of the house and the enhancement of the small garden to the benefit of the triclinium on the bottom right than those who come from the atrium, opposite the rear entrance to the small and the secondary use of the most intimate friends of the lord .

The balance of this wonderful composition, made of light and subsequent rebalance misalignments, is described by Le Corbusier, to us it remains to see how strong this house retains the spirit of the house finished in place, with its polychrome decoration in the style, even after the opening of *tablinum* which includes the views of those who accessed the small garden background. Here everything is small, decidedly underpowered compared to newsstands and porches of the peristyle of the villas (just think to the villa of Oplontis), but the sensitivity of this gentle intrusion of the need to include even just a

Nine houses for four interpretive models

Nicola Flora

symbolic nature inside, typical of the second model we proposed here does not disrupts the primitive, archaic separateness from the outside urban and natural environment of the small and elegant home.

The second "interpretative model"

The second group of houses, even if made in a wide span of time, corresponds to the model defined the "*place with more centers inside or with the outside inside the house*" reflecting the fact that the models have not always identified a close temporal value, but they rather generally describe, ideological and planning attitudes.

The House of the Faun

The house that embodies clearer the new architectural kind of urban residence, its spatial complex and able to include also nature, it is the House of the Faun. The house, according to the system that we see today dates from the second half of the second century BC, and this is the largest *domus* in Pompeii (2,940 square meters).

This house arises from the aggregation of the previous atrium houses, it has just a wing dedicated to the servants identified in the tetrastyle atrium, the only area originally equipped with upstairs rooms for the slave. Everything else in the house keeps an horizontal development, including nature inside the house by transforming the *hortus* into an space set up artistically: the peristyle with garden.

The floor plan is clear and evocative, it comes along with respect to the axis of the upper decumano road on which the atria open to the north with a decreasing functional value which corresponds to a significant increase in the symbolic value the more we delves deep into the house. If you pass through the Tuscan atrium, that here takes the value before acquitted by the vestibule, you arrive to the first peristyle garden which extends to the east, then you move deeper into the second largest peristyle garden, which extends further to east and occupies the entire bottom portion of the insula. Simultaneously, the tetrastyle atrium space is wider than the area of the servitute spaces but then it narrows towards the cuisine and service rooms corresponding to the first peristyle) until it disappears there where the size of the house narrows close to the insula at same level with the last peristyle.

This model with *more centers with a different function* proceeds from the outside inwards is admirably structured by a series of primary and secondary axis ordering the plan space. The old axis of the atrium house tangles thus extending its meaning in an exedra which contains the famous mosaic of Alexandria: this tribute to a beautiful Hellenistic painting is the element that extends the sense of ancient *domus* including the nature so important now and with religious and philosophical meanings.

The House of Dioscuri (or Castore and Polluce)

This house is completely decorated with the fourth style by the same painters who painted the house of the Vetti, it is composed by joining (maybe three) existing houses: they are still clearly legible spatial structures of a first home centered on a Corinthian atrium, and a second house with a Tuscan atrium. The architecture of this *domus*, is defined with more centers where nature (the outside) is included in the internal space, in this case nature is left out and it is not directly visible from the road.

If, then, the main entrance coincides with the Corinthian atrium (composed by twelve tufa columns from Nocera) now we do not find the ancient tablinum but the small peristyle, which concludes the first axis (fully visible from the outside) which passes through the atrium and has the role to unveil the new and more complex organization of the residence. This axis is readable only to

those who will forward it to one of the two atria, and its presence is clearly underlined by a grooved stone placed between the two central columns to the left of impluvium if you arrive by the Corinthian atrium. This axis organize a succession of places with very different meanings, chaining and tying the intermediate peristyle with the two halls on the sides.

The floor plan could push to unite this house to the House of Citarista, but while in the latter the aggregation of previous residences turns out to be not entirely successful on a formal level, in the house of Castore and Polluce, we face with a surprising vitality and original architecture space, remarked in the construction of an artificial and interior universe .

The third "interpretive model"

This group of houses has been chosen to describe the third interpretative model proposed, that is what we call the "place with more directions or the house towards nature". *"The suburban villas, belong to us, but also the number of noble houses built since the first century B.C. They were built over the ancient city walls with the declared common purpose to open the house to the outside, towards the "landscape", thus to put in direct relation to any gardens yet included in its interior with the natural surroundings, from which new Pompeian with a new cultural approach and intellectual approach should have drawn deep enjoyment and pleasure.*

The Villa of Mysteries

This kind of residences; the villas, plays an important role in the history of Western architecture . Among the villas at Pompeii, Villa of the Mysteries is a particularly interesting case to investigate the construction of this particular ideological apparatus that still endures, with system of the house which is still visible which corresponds to the transformation of a *rustic villa* in the *villa otium*.

It is placed immediately after the Villa of Diomede, around the end of the Street of Tombs which runs from Pompeii from the Herculaneum Gate, it had a strategic position as it was placed on the important consular road which entered the city from the north along the VI region. This was a residential area for the ruling classes of the city, occupying an area sloping down towards the sea with a great landscape. The property, as stated on a sloping towards the sea, retrieves the horizontal plane through the creation of a foundation, *the basis villae*, supported on its sides by a cloister, and on its top there is a garden and a columned portico open to the view. The villa is reached from the road to the north-west, entering first into a peristyle (as described by Vitruvius for residences of this type) on which small openings allow access to premises on the margins and then, in line access, in a Tuscan atrium from which it passes to one of the locals (a summer dining room open onto the porch before encountered) to finally get to enjoy the view towards the sea.

Other scholars wondered about the inversion between atrium and peristyle, and it is probably due to a possible revival of greek customs we find an example in the refined *pastas* houses. The original structure of the villa has a clear main axis that proceeds from the entrance hall to the porch on the landscape, it passes through the peristyle and, subsequently, to the atrium.

Along the primary axis, is then placed a compartment open to a colonnade on the south-west, the colonnade surrounds three sides of the villa, ideally represents a peristyle – open onto a garden theoretically extended to infinity. Here's how the first architecture of the villa, in this case the Villa of the Mysteries, opens on the nature widely expanding it. The strategy, therefore, can be read as the use of conceptual models derived from the atrium peristyle house (the only model available to the architect-builder of the time) in order to adapt to new demands and cultural expression in the suburban villa .

The Villa of Diomede

This work, the first of the large suburban homes excavated, it seems to be a work of great interest for our analysis. As for the Villa of the Mysteries we find in front of a work that undergone considerable changes over more than two centuries of his life. This model aggregates spaces around a central colonnade peristyle and it opens towards the south-west to a beautiful sea view panorama thanks to the natural gradient which raises this part of the house compared to an enclosed garden (on grounds of the ancient urban garden).

In this first phase, a colonnaded portico accompanied, the transition from the house interior to the nature, like in the near Villa of the Mysteries.

During the early imperial period the need to redefine the near council road, an important access to the city, leading to the expropriation of a part of the house that sees the cut of a large area to the north /east; this cut is oblique with respect to its original plant imposed by the new redesign of the road. The architect-builder, as a result of this brutal cut builds a wall facing the street with stairs that arrive to the corner column of the interior peristyle. The perception of space becomes unexpected and dynamic, forcing those who come to turn to go on the portico. Moreover, to recover lost spaces after the cut imposed, it eliminates the panoramic portico advancing into the garden, which is also redesigned with a four-sided colonnade and positioned at the center, in line with the new triclinium. The garden becomes a sort of second peristyle that accentuates its character of outside a kind of urban space synth however visible allowing the sight of the beautiful scenery along the bottom of the garden for those located on the upper terraces or in the triclinium itself.

The fourth "interpretive model"

The fourth and last group of houses that we will be describe are representative of the last building phase of Pompeii. This last phase is a period of great social and cultural transformations that influence the use of the house as well as in its formal structure and meaning. The examples, however, well known and studied, we are interested to represent the different (and contemporary) areas of the domus we share in the model called "Place of stratified and deformed space". These new ways of using space represent the new emerging classes. There is the need to change and adapt existing houses or urban lots still not built to accommodate innovative formal attitudes (these new exigencies are visible in paintings we find in the House of Vetti, in the structural and pictorial innovations in the House of Sallustio, ending with structural constructive attitudes in the house of the Miniature) all the efforts tend to represent at any cost the actual availability of space and measure, the atmosphere of suburban villas .

The House of the Vetti

According to De Albentis during the middle of the first century AD, the house already had the current structure, without the tablinium. The new owners, the Vetti's bought the house and belonged to the class of freedmen, probably they amassed a huge fortune through trade.

The house is organized around a Tuscan atrium flanked by a smaller one on which where there was the servants area, by the atrium, through a wall very open thanks to a pair of pillars in the vestibule axis you lead directly to the garden full of statues, fountains and little white marble tables, with an elegant peristyle onto which are exposed the most important rooms of the house, including the summer triclinium famous for its magnificent paintings representing many crafts and sports activities painted in red on a black background.

The lack of tablinium show the way, in a time when it was crucial to allude to living in a villa, it was probably sacrificed extend the garden, in this case the stratification of a new sense over the old system leads to the deformation of

space of the old architecture.

We can find a similarity of meaning between the Villa of the Mysteries and this house: the strong opening of the bottom wall of the atrium, those who enter may be assumed to be in a villa where, as we have seen before, it was customary to enter directly into a peristyle garden.

The House of Sallustio

The purpose of our study is interested to note the new sense of existential space has been expressed in this case through a process of *layering*, also structural, and apparent *deformation* of the relationship between the structures and the space (the one of the first garden used as a vegetable garden enclosed by walls).

At the end of the *domus* is characterized by a polycentrism focused on the extension of the ancient atrium house as well as the strengthening of the secondary axis passing through the impluvium that extends towards the miniaturized *diaeta* of the small garden with the peristyle on a side. What in the Villa of the Mysteries is achieved through the expansion of the garden towards all Nature here is an aspiration, physically realized through a reduction of spaces and structures such as to give the illusion of *living in a villa* in fact, but without any possible actual use. The feeling is so aimed at the vision rather than the effective use that the *deformation* of proportions you add space *virtuality*, this aspect is represented by the breakthrough the peristyle and the painting of a garden on the back wall that extends the existing one in a landscape with mythological scenes also visible through the windows of the two small *diaetae*. The illusionistic effect is obtained also for the placement of two painted statues in the foreground, this effect integrates the small real space generating a continuous cross-reference between real space and virtual space – however realizing it in very small size.

The House of Octavius Quartio (also known as Loreio Tiburtino or "La Miniatura")

This house, which closes our analysis on a partial but significant group of houses and villas of Pompeii, has all the features to be closer to the model that we are using for analysis. The presence of decorative *pastiche* and the strong miniaturization of some elements typical of the villas, induced Zanker to say that the final effect of this house, (transformed after the earthquake of 62) is a kind of Walt Disney world. If this aspect is indubitable, from our point of view we must add, however, that thanks to this condition, the final expression of the system is one of undoubted modern proportions and measurements.

The tablinum at the end of the hall is demolished and in its place, with structures in extremely small spaces, there is now a sort of micro-miniaturized peristyle. The real path, is diverted by the presence of the small peristyle, so the visitor is forced to divert towards the *sacellum* or towards the winter triclinium which opens to the south towards the garden. The spatial effect, in this case, is really fascinating: the visitor is confronted with a space that suddenly opens up as a colonnaded terrace to a deep garden, this vision is mediated by a series of structures very close together and able to produce succession of lights and shadows. The channel physically realizes another axis orthogonal to the first one. On the garden side, the house changes the formal and spatial structure: it turns into a sort of suburban villa with a triclinium on a terrace open onto the garden. The central presence of the summer triclinium determines the position of the central channel that organizes the garden that arrives to the amphitheater, here we can find a secondary access to the house. A series of micro-architectures achieve precise points along the path to the garden, furnishing a place where people could walk under the cool shade of a pergola, in a rustic atmosphere. The successful fusion between the old existing house with its majestic size, the low colonnade with pergola, the little kiosk,

The possibility
to transfer the
analysis and
practice on
contemporary
architecture

Nicola Flora

tubs and garden creates a urban house with extraordinary modern garden. This house reminds us the ones of our twentieth century in which the loan axis continued to structure an orderly and hierarchical sequence of spaces like this Miniatura did at first. One for all the Martin house in Buffalo (USA, 1905) by Frank Lloyd Wright.

The research conducted on the variations of meaning in relation to the progressive and different organizations of the space of patrician Pompeian house encompasses roughly four centuries of life in the ancient Vesuvian city, and it deals a little with the fascinating and rich architectural experience to which we are successors as Italian. We will try to extend the use of interpretative categories for the investigation on the production of modern houses to check if there is a strict relation between in the continuity of meanings and compositional procedures of contemporary architecture with that of the past.

These reflections may be considered only preliminary ideas for a broader and well-documented research on these issues, we want to start this work after the current publication, we will begin with the number of studies in recent decades promoted by scholars like Teyssot, Cornoldi and Alison, or Ottolini until the younger and nourished Italian school culture of the architectural interior.

What the architects noted in the twentieth century – and in this part of XXI – is surely the *permanence* of values in the generation of living space, as well as in its relations with the natural outside. These processes date back to the origins of our civic culture and architecture and the Pompeian experience we analyzed fully embodies. Pompeii has influenced all greatest Western authors of 900. The *conscious modification* of stable patterns is due to the interest in that distant world, one of the most original cultural moments able to stimulate the critical mood of these architects operating in a transforming society, such as the one we live in today (though, perhaps, every contemporary is perceived by those who are living in this way).

The contemporary interior space seems to have maintained that its former value of a board collecting personal and collective memories, sometimes bringing our city to become huge conurbations like in Blade Runner movie, chaotic juxtapositions of structures that assumed different hypotheses of the cities. Very different architectures and each one carries a personal vision of space and city realized the *artificial nature* in which we physically live in, these different architectures built an urban (and psychological) landscape varied and eclectic: the cities we still define as the greatest work of art precisely because the cities represent a collective work in which the physical and cultural realization of peoples have often given great evidence of expertise and harmony with the surrounding nature. In recent decades, something has cracked with the optimistic faith and ability to manage and control resources and territories. We assist to an increasing number of people authorized to intervene in the becoming of the face of the world – especially in Italy – with the availability of technology that in recent years are increasing the *makers*, thanks to digital technology and self-fabrication that 3d prints already allow, while architects are suffering from a loss of consciousness and ethics of their operational millennial do. We will have to contrast more conservatism of all kinds, because the spreading of the myth of the beauty of the past is no longer achievable, and it is dangerous for designers action. That is not possible the only result is to delegitimize scrupulous designers leaving possibility to speculators without restraint. Crisis moments always bring new things, the unexpected, and molds for the life architects cannot meet the gloomy litanies of defeatists people. The situation could be similar in Pompeii and other centers under the Roman rule around the middle of the first century after Christ, when the freedom and the enlargement of organizational possibilities allowed,

as we have seen, the fulfillment of specific psychological needs of a new social group in great transformation, subjected to multiple incentives from different cultures and civilizations to which every different communities of every age are in contact. Thus, within the varied experience of our whole twentieth century, it seems interesting to unite experiences very different for its origin and author we want to highlight the general persistence of significant primary values that we found in the houses of Pompeii. The architecture finds the most significant moment in these years above all in structuring the relationship between plan/space and increased space. The outside (with all what this word can mean today more than ever with information technology and the culture of interactivity) occurs only later as "other" seen outside the man. The need to adapt the real and psychological space of living, pushing margins (physical as mental), thus expressing the foundational existential meanings. Ruins and rubble interchange in our perception even in cities, and small towns that suffer from abandonment and negligence, today they are places of promising experimentation for new and more equitable social relations. The enormous amount of work that comes from below and from younger generations demolishing the vertical dimension of knowledge and experience contamination of languages and new visions of the world. In our opinion it seems to be the fertile soil from which arise the new social and urban culture even thanks to the social and economic crisis that the West is experiencing this new vision will find space and legitimacy. There are no more principles of authority in thinking about the house and the contemporary city, but rather the values of the person and his ability to establish relationships with others and with the nature from which we all derive. Now we are aware how precious and delicate is living being that cannot be raped and robbed.

Future generations will not give up to the duty to invent their own world, they will preserve the dignity of ruin, not to become rubble, as Augè said, such as the Pompeii of the centuries around the turn of the year zero tells us and remembers.

"An architecture in ruins remains poetically efficient with our spirit, that reconstructs it" — Giò Ponti

To close this work — which sees me pretty busy studying, reflecting, making site visits since 1993 — it took several rewrites, re-readings, cuts, adjustments, changes of mind. Pages altered with the thoughts and reflections that new knowledge and new experiences generated in me, as I imagined to write something that would tell at a glance the tumult of hardships, joys and mutations in the "reading" of these spaces in the meantime — during these twenty years of life and work — I matured. How often it happened to me I ran, or rather I would say that I stumbled by chance (I received by a good friend the best gift ever, that is to say a great book: thanks Luigi Maisto, and not only for this) in the words written by a great artist and thinker, a few lines that best express my thoughts in a way that I obviously could not ever do. The words are those written by Italo Calvino to close the introduction of his book of essays "A stone above" a book which, once read, it turns you out. So Calvino gives me the words that I could not fit into each other with such accuracy to describe the state in which I give so much of myself to the press, since "it is fixing these pages as a concluded experience that this work begins to take a form, to become a story that has its meaning in the overall design. I can now collect these essays in this volume, that is, agree to re-read and let others re-read them. To stop them in their place in time and space. To remove them just enough that allows you to observe them in the right light and perspective. To locate the thread of subjective and objective changes, and continuity. To understand where I am. To turn the page."

Postscript

Nicola Flora

The decorated space. Analysis and interpretation of the four Pompeian styles

Paolo Giardiello

The decorations of Pompeii, the so-called “four styles” are for historians and art critics, pictorial devices derived from architecture. Their structure shows, an affinity with the primary architectural elements: horizontal alignments derived from the composition of the wall layers – base, wall and vertical divisions, similar to the rhythmic setup of supporting elements, with the alternation of empty and full spaces. The reasons for the interior decoration in Pompeii but are not limited to such similarities: the split, the underlying organization not only evokes an hoped architectural reality, but it represents the story of the content of the sites, the possible relationships between man and space, the behavior imposed or suggested to potential users.

The painted architecture offering virtual spaces changes the physical ones, it recalls places full of new meanings, including pictorial and sculptural motifs recognizable as, for example, those of the Greek tradition which are used as a mythical reference and a dreamed classical purity. The activities described in the paintings impose the choice for the decorative figures: the horizontal organization, for example, which provides a base on which set the decorative composition, is suggested by objects present in the environment. All these complex decorations were possible thanks to the absence of bulky or stable furniture within the space; they were objects whose height however did not exceed that of the base, so their presence could not disturb the perception of the decoration. A stable functional layout did not exist, the order and the composition of each decorated wall helped to manage the use and construction of space. In some more representative locations, the relationship between the shape of the space, the path and the use was determined, and the decorative pattern on the walls, the design of floors and ceilings, will have a single expression.

The first Pompeian style differs from the following styles as it is not only a style of painting, but a low-relief decoration which is done in color. It 's the oldest decorative style found in the Mediterranean basin and is commonly defined style wall. You can track down the finest examples made in the second and early first century BC, when Rome stabilized the control over the entire Mediterranean basin. The first Pompeian style is closely related to the architectural system. The building structure is not only recommended but is also proposed in the thickness in three-dimensional treatment of the covered surfaces. The use of plaster reproduce the order of a stone wall, but not just a wall of blocks of stone but a marble covering. The decorations that reproduce such an image and then operate a translation of meanings – the manipulation of a content, already distinguished from the original one. The perception you have of the Interior, in this period, it is that a concluded space, an environment enclosed by a wall, marking the border and that precludes any relationship with the outside world. The wall style defines, the feeling of an outdoor space inside an interior architectural concluded. The second style, the natural evolution of the first one, presents symbolic and evocative aspects that exceed the objective representation of reality, it introduces the use of virtual expressions to communicate the full meaning of reality, it is the first style to be exclusively pictorial: dated from the late years of the second century BC until the years of the consolidation of the Augustan principality, it is certainly the most creative in Roman art and the most impressive for quantity and quality of representations. The living space of the Pompeian house, now breaks with the rigid and archaic typological scheme of the house. It is enhanced by spaces full of new meanings.

These are places of contemplation and meditation. The sense of the house grows and changes, while remaining mostly introverted. The illusory use of decorations in the second style has the aim of expanding the real space to build, even where the physical space or financial constraints do not permit it, an ideal floor plan, made with the continuous perspectives and environments

in sequence, as well as to conclude, wealth, the quality of the environment strictly functional. Compared with a first phase exclusively dedicated to architectural issues – with fake arches, places in the distance, prospects for paths lost in various directions – in a second phase appear external views, bits of trees in the distance.

The third style can be dated in the period from 20 B.C. to the 50 A.C., and is an expression of the so-called decorative Augustan classicism. It is probably the only one of the four Pompeian decorations that can be really defined style as it is based on specific rules, rigorous patterns and it has a clear and expressive meaning, it represents a change due to a renewed relationship with the luxury. The third style represents the classic style for excellence, as it is the incarnation of the principles and expectations of this world. Gombrich said sobriety becomes a synonym of classicism, the rigor of a worthy representation is not due to the absence of decoration, but to the choice of appropriate decoration, suitable to represent, without distractions, the real content. This stylistic phase, away from the proposition of real forms, becomes an expression of the desire for classical composure by reducing repeatable elements and the introduction of rules containing an ended image. This style represents the time, in the complex processing of interior decoration in the classical world, where the abstraction triumphs on illusion, in which the order – and the psychological structuring of space, through the measurement of the walls – prevails the pictorial evocation of already known realities. The fourth Pompeian style is described as a time of decline, a mass style, with any particular content. It is the style of the last phase of life in the city of Pompeii, stopped in 79 A.C., by the destructive eruption. It is the style of the decorations made after the 62 A.C., which is the year of the earthquake that destroyed most of the buildings, a period of reconstruction, but it is also a period of social changes that involves contamination of taste from other countries of the Mediterranean. The established values are now modified and trigger a process of reduction and speed which leads to limited and superficial results. The fourth style derives naturally from the previous three and it retains many references, however, altering the rules and experimenting new developments. It is not the image of a moment of the fall of taste and culture, it is rather the representation of the acquisition of concepts and use of elitist concepts. The loss of some of the original meanings is balanced by the appropriation of the needs felt by all the society. The third style represents the consciousness of few people able to understand the mutations, the fourth style is the affirmation of a shared knowledge, acquired and accepted, it defines a “trend”. The latest Pompeian style is difficult to classify, it can be seen as a third impure style where illusionistic and perspective features reappear, these features break the rigid structuring scheme, which is enriched with significant exceptions, derogations and dissonances with respect to a consolidated order.

The 18th February, 1857 Herman Melville writes in his diary: "Pompeii is like to every other city in the world. It has the same ancient humanity. Whether you are alive or dead it makes no difference. Pompeii is an encouraging sermon. I love most Pompeii than Paris. There were silent guards as the Dead Sea. They ride Vesuvius on horseback. There were vineyards on the slopes. It was climbed out over ashes. It was hang on the guide. Discussion. I find amazing this succession of words, almost tumbling down from the Mount Vesuvius, a kind of lyricism futurist ante litteram, a way of coloring pages through words, to stain them with bright tones and glowing. But the Melville's description also has an opposite meaning, he describes a town in peace, seraphic, with an ancient humanity, he says, and a city able to be seen by the observer, even to a in New York one, as a living city in spite of the tragedy that happened to it.

Pompeii Red:
Notes by an urban
sketcher

Salvatore Santuccio

On this dualism: urban calm fascination and iconography of the disaster, we divide the design for the streets, the alleys and the houses of Pompeii, over all just one color: red. The red is the essence of the design in Pompeii, everything else is contour, finishing, extra, but this extra is a huge sky, a troubled green and a mountain totem of itself and of the severity of nature.

Red is also the color of the tenacious resistance of the fragments of wall paintings that do not want to leave, they do not want to disappear. It is a washed out red, soft and evanescent, but red is essential for defining the quality of architectural spaces of the houses within them.

The city is dramatically intact into its succession of spaces and so you really want to draw it not only as an archaeological site, but as a real urban space, like an urban sketcher can do. Everyone describe Pompeii as a place full of vitality, all travelers do not visit it, they live it. Leafing through the pages of the book, perhaps the most famous of Pompeii, the one of Gusman in 1900, you are aware that the houses and the lives they express are the fundamental in the reconstruction of the author; made magnificent illustrations of environments, tools, costumes, everyday life. The book we are talking about is considered to be the guide for Le Corbusier in making his drawings, presenting in many cases the same framings, while he was visiting Pompeii at the end of the Voyage Orient in 1911.

Other famous travelers, recognize the centrality of everyday life as foundational element of the image of the city, taking this perceived life in the urban fabric of Pompeii, falling into the fascination of its fantastic homes .

On the basis of these considerations, we started our graphic recognition inside the houses, just to go and smell the Pompeian life and immerge yourself in this reading in which the travelers had placed the vitality of the town.

But drawing the houses of Pompeii is not a simple exercise.

I will try to analyze schematically the critical points of sketching the Pompeian houses, the problems we run into producing the images in this edition.

The first element that characterizes the diversity of experience of the drawing the houses of Pompeii is that the houses are viewed with an inside eye, and never an outside eye. The representation of the house is made always from the inside towards the outside. Here everything is an intimate perception, interior. Then there are more technical issues .

First of all the light. The Pompeian houses are full of very different light intensity, it goes from the more blinding sun to the half-light. Inside the house the retina undergoes the same violent expansions and restrictions. Roof and wall large wall openings, along with lacks in walls, all this is quite complicated to be returned with a watercolor.

Another feature is the fragmentation of perspective succession. Environments, because of their original shape, but also in relation to the falls and lacerations occurred, cannot be defined with a central perspective that measures the internal space. The relation between interior and outside house is otherwise very complex and seems to be more organized on sequences of walls that are aligned in depth, they constitute perspective continually made of a series of scenes. I realize this may seem like a stretching, but when I drew the House of Sallustio I put the same issues of spatial representation on the sheet than those encountered in designing the house Lange House or Esters House of Mies van der Rohe in Krefeld .

We have already mentioned about colors. Anyway that the color of the houses of Pompeii imposes the need to establish some chromatic hierarchies. The large presence of divided surfaces, fragments of scraps colored more or less intensely, and together with the large surfaces of the walls of the background, the sky and the volcano, are likely to produce a chaotic chromatic result, if you are unable to define good reading order of hue. Then there is the difficulty of the size, the estrangement produced by the sequence of the environments, the

succession of closed spaces and opened ones, the small spaces close to large spaces, all these different elements create the frustration for the impossibility of express with a drawing just a house. In the house of the Fauno, we can find a series of enormous spaces and the total loss of a single view of the house and even if this aspect does not represent the loss of his conformation unitary. The sequence perspective, before mentioned, here is no longer enough and the house should be described with many elaborates.

An experience so rich in themes and comparisons immerse into a detailed and complex reality, never boring and always able to amaze and surprise. The wonder is the healthy food for the journey of the traveler who follow curiosity and charme of the place he is visiting, he runs into observations made with the eyes and mind to one of the most famous travelers in the history of Italy: Wolfgang Goethe, who left us, his admiration for these places: *"currently the complete devastation of a city, first buried under a rain of ash and stones, then sacked by the excavations, still testifies the artistic taste of a whole population, the taste of which even today the more motivated amateur has no idea, nor feeling and need of it."*

NICOLA FLORA

Nicola Flora (Campiglia Marittima-LI- 1961) nel 1987 si laurea in architettura nella facoltà dell'Università di Napoli - Federico II. Da allora affianca costantemente l'attività di progettista (che avvia nel 1988 con FGP studio, di cui dal 2007 è consulente) con una costante ricerca teorica e sperimentale, insegnando in seminari e workshop in diverse università italiane e straniere oltre che presso la scuola napoletana. Nel 1996 diviene Dottore di Ricerca in "Arredamento e architettura degli interni" presso il Politecnico di Milano con una tesi sulle case a patio pompeiane, con relatore Filippo Alison. Dal 1996 al 2000 è docente della Scuola di Specializzazione di "Arredamento e architettura degli interni" presso la facoltà di architettura di Montevideo (Uruguay). Nel 2006 diviene Ricercatore in "Architettura degli Interni" presso la facoltà di architettura di Ascoli Piceno, Università di Camerino. Dal dicembre 2012 è ricercatore presso il Dipartimento di Architettura dell'Università di Napoli, DiARC-Federico II.

Ha pubblicato con i principali editori di settore, nazionali e internazionali, articoli su riviste, monografie e capitoli in lavori collettanei, concentrando prevalentemente la propria ricerca sugli architetti scandinavi (Fehn e Lewerentz, Korsmo e Knutsen, fino ai più giovani Skodvin&Jensen e altri) e su personaggi appartenenti a paesi considerati periferici come l'Uruguay e l'Australia (in particolare su Vilamajò e Murcutt). I principali lavori (su Sverre Fehn e Sigurd Lewerentz) sono stati tradotti in inglese e norvegese da importanti editori internazionali. Negli ultimi anni sta ricercando e sperimentando intorno a sistemi di arredo ibridi e a configurazione variabile in partenariato con diverse aziende del settore italiane, fondando l'associazione MOBILARCH (www.mobilarch.it) che interagisce strettamente anche con l'emergente mondo dei makers e degli auto-costruttori digitali. Parallelamente ricerca e sperimenta sulle riattivazioni dei borghi italiani dismessi, pubblicando saggi in volumi collettanei e di convegni internazionali. Su questo tema ha appena pubblicato per questo editore "I borghi dell'uomo. Strategie e progetti di riattivazione" insieme a Eleonora Crucianelli. Dal 1998 è membro della redazione della rivista internazionale di architettura AREA.



Finito di stampare nel mese di Marzo 2015
per conto di LetteraVentidue Edizioni S.r.l.
presso lo Stabilimento Tipolitografico Priulla S.r.l. (Palermo)